



Е. В. Герцман

ИЗ ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ МУЗЫКИ



Санкт-Петербург — 2006

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена

Е. В. Герцман

ИЗ ИСТОРИИ ДРЕВНЕЙ МУЗЫКИ

*Допущено Учебно-методическим объединением
по направлениям педагогического образования
в качестве учебного пособия
для студентов высших учебных заведений,
обучающихся по направлению
540700 (050700) Художественное образование*

Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
2006

Рецензент: канд. искусствоведения, доц. Р. Г. Шитикова

Герцман Е. В.

Г 44 Из истории древней музыки: Учебное пособие. — СПб.: Изд-во РГПУ
им. А. И. Герцена, 2006. — 197 с.

ISBN 5-8064-1120-6

Цивилизация, давшая миру Гомера, Платона и Еврипида, создала и величайшие образцы музыкального искусства. Несмотря на то, что наш современник не может услышать подлинную античную музыку, он может узнать о тех мастерах, которые ее творили. В этой книге читатель найдет многочисленные сведения не только о выдающихся музыкантах, но и о самых разнообразных инструментах, звучавших в Древней Греции, а также о некоторых важных особенностях ее музыкальной жизни. Отдельная глава книги посвящена описанию истории изобретения органа в Римскую эпоху и тем, кто его сконструировал. Здесь приводятся древние свидетельства (некоторые из них переводятся на русский язык впервые), передающие конструкцию самых ранних органов.

ББК 85.30я43

ISBN 5-8064-1120-6

© Е. В. Герцман, 2006
© Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2006

От автора	4
-----------------	---

Глава I. Фрагменты музыкального быта

§ 1. Начало распада трисдиной гармонии	9
§ 2. Азды и мелики	24
§ 3. Агоны	51
§ 4. Стили-гармонии	57

Глава II. Инструменты и музыканты

§ 1. Лира и ее разновидности	67
§ 2. Кифара и кифаристика	76
§ 3. Псалтерионы	83
§ 4. Авлос и авлеты	90
§ 5. Сиринга	111
§ 6. Сальпинга и букцина	114
§ 7. Ударные инструменты	119

Глава III. Рождение органа

§ 1. Тирренский авлос	131
§ 2. Архимед или Ктесибий?	135
§ 3. Звучащая забава	149
§ 4. Конструкция	158
§ 5. Музыкальные возможности	169
§ 6. Свидетельство Герона Александрийского и других	173
§ 7. Орган в музыкальной жизни	185

Русскоязычная литература по учебному курсу «История антич- ной музыки»	194
---	-----

От автора

Книга «Из истории древней музыки» предлагается студентам музыкального факультета как учебное пособие по курсу «История музыки». Естественно, что в такой небольшой по размерам книге невозможно было охватить все многочисленные темы, изучающиеся в разделе курса. В настоящее время музыкальная педагогика не готова к глубокому изучению в стенах высших учебных специальных заведений курсов по всем известным древним музыкальным цивилизациям (от Китая, Японии и Индии до Шумеро-Вавилонии и Египта). Это дело далекого будущего. Пока же историческое музыкознание не располагает заслуживающим доверия соответствующим материалом и нет достаточного числа специалистов, способных на должном научном уровне вести такие учебные курсы. Да и предлагаемый программами сейчас объем учебных часов даже не предполагает ничего подобного (если, конечно, не ограничиваться самыми общими сведениями по каждой культуре, что не может позволить себе серьезное учебное заведение, поскольку такое обучение ничего не способно дать студенту, кроме дилетантских поверхностных представлений). Поэтому мое внимание было сосредоточено только на «классической античности», т. е. на музыкальной культуре Древней Греции и Рима¹. Это объясняется многими причинами.

¹ Поскольку латинское прилагательное *antiquus* (древний) с полным правом может быть распространено на музыкальные культуры всех стран древности, то с XIX века под термином «классическая античность» условно понимаются Древняя Греция и Рим.

Известно, что Древняя Греция и Рим стали своеобразным итогом² многовекового развития культуры стран Древнего мира (во всяком случае, к такой мысли приводит принятый ныне в науке взгляд на историю древности). Конечно, они не могли вобрать в себя все многообразие национальных культур многочисленных народов, населявших землю в те далекие времена. Но факты говорят о том, что благодаря своему «историческому месту» во всеобщей эволюции Древнего мира именно здесь сфокусировались важнейшие тенденции, в той или иной мере проявлявшиеся во многих (если не во всех) музыкальных культурах древности. Поэтому углубленное изучение «классической античности» является одновременно и познанием самых важных аспектов, типичных для всей музыкальной культуры древности.

Существует еще один немаловажный фактор, свидетельствующий о том, что именно музыкальная жизнь Древней Греции и Рима может служить неким «ориентиром» при изучении всех древних художественных цивилизаций. Дело в том, что именно от них сохранилось больше всего памятников, доступных для изучения (общей исторических, общелитературных, музыкально-исторических, музыкально-теоретических, нотографических). А это создает благоприятные условия для верного понимания многих сложных процессов, происходивших в музыкальном развитии на заре истории не только в пределах стран «классической античности», но и в других, значительно более труднодоступных для исследования ареалах и эпохах.

Кроме того, «классическая античность», ставшая основой европейской цивилизации Нового времени, оказала сильное влияние и на развитие ее музыки. Это обстоятельство также подтверждает, что глубокое понимание явлений новоевропейской музыки немыслимо без основательного освоения античного наследия. Таким образом, изучение музыкальной культуры «классической античности» (конечно, не в ущерб другим странам Древнего мира) может дать представление о своеобразии музыкальной жизни далекого прошлого и заложить основы для верного понимания всей европейской истории музыки.

² Конечно, «итог» здесь подразумевается настолько, насколько он возможен при безостановочном движении истории.

Общеизвестен дефицит учебных часов, отведенных действующими программами на изучение древних музыкальных культур. Эти программы отражают особенности педагогической практики большинства высших учебных заведений. Ни для кого не секрет, что почти везде детально начинают изучать лишь историю музыки, начинающуюся с рубежа XVI–XVII столетий. Для такого подхода всегда существовало очень много причин (начиная от антинаучной дифференциации музыкального искусства на «живое» и «мертвое» и кончая отсутствием достаточного количества специалистов, способных на должном научном уровне вести учебные курсы, посвященные древним музыкальным цивилизациям). Но даже в тех счастливых случаях, когда на изучение древней («досредневековой») музыки отводится целый учебный семестр (а именно так с недавнего времени поставлено дело на музыкальном факультете Российского педагогического университета им. А. И. Герцена), то и тогда приходится сосредоточить тематику лекционных и семинарских занятий на самых сложных проблемах содержания курса: на источниковедческой базе, на документальных свидетельствах об акустическом своеобразии музыкальной практики, на кардинальных особенностях музыкального мышления, на сложной системе древнегреческого нотного письма и т. д. Естественно, что многие важные вопросы студентам приходится изучать самостоятельно. И здесь важную помощь им могут оказать соответствующие учебные пособия. К такому жанру относится и предлагаемая книга.

Она состоит из трех глав, каждая из которых призвана помочь студентам понять отдельные (и, конечно, далеко не все) аспекты истории античной музыки.

В *первой главе* — «Фрагменты музыкального быта» — читатель познакомится с такими важными явлениями музыкальной жизни, как место и роль музыки в античном синкретическом искусстве, с особенностями взаимоотношения распевавшегося текста и музыки, с деятельностью многих мастеров, творчество которых было связано с этим историческим периодом художественной практики. Отдельные параграфы главы отведены освещению знаменитых античных соревнований, а также национальным особенностям, проявлявшимся в музыке «классической античности».

Вторая глава — «Инструменты и музыканты» — призвана продемонстрировать не только многообразие инструментов античного мира и их разновидности, но и познакомить читателя с довольно многочисленной плеядой инструменталистов-исполнителей и композиторов.

В *третьей главе* — «Рождение органа» — собраны все сохранившиеся материалы, прямо или косвенно связанные с изобретением и первыми шагами инструмента, который в Новой Европе на протяжении нескольких столетий будет считаться «царем инструментов». Тому, кто хочет понять истоки органной музыки, не обойтись без этих сведений.

Предваряя книгу, не могу не затронуть (пусть очень кратко) еще одну важную проблему.

Весь ее материал основан на древнегреческих и латинских источниках — единственных документах, анализ которых способен дать верную информацию. Сложность их освоения состоит в том, что всякий перевод древнего письменного памятника на любой из современных языков чреват тем, что получающийся результат очень часто несет на себе печать воззрений переводчика и его научной среды. Не случайно всякие легенды и небылицы об античной музыке возникли в результате либо очень «свободных переводов» (мягко выражаясь), либо из-за того, что перевод музыкально-исторических и музыкально-теоретических источников долгое время находился в ведении филологов. Отдавая глубокую дань уважения и восхищения их работе, не могу не признать, что многие фантазии об античной музыке возникли благодаря переводам специальных текстов, выполненных филологами. Поэтому в настоящей книге источники приводятся не только в моем переводе, но и на языке подлинника. Читатель, незнакомый с греческим и латинским языками, естественно, пропустит этот текст. Зато специалист сможет понять, насколько перевод адекватен первоисточнику. *Убежден, что объективность подачи материала требует именно такого изложения.* Мне уже приходилось писать, что при обсуждении любой проблемы древности историкам музыки недопустимо пользоваться переводами «из вторых рук» (а нередко и «из третьих»), так как подобный метод больше по-

³ Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. С. 9.

ходит на знаменитую детскую игру в «испорченный телефон», нежели на подлинно научное изложение материала.

Кроме того, я верю, что даже внешнее знакомство с греческими и латинскими специальными текстами и терминами даст возможность лучше понять и ощутить эпоху, создавшую эти документы. Разве можем мы представить себе изучение, например, истории русской или итальянской музыки вне связи с русским или итальянским языком? То же самое касается изучения и античной музыкальной культуры, от которой не сохранилось (да и не могло сохраниться) звучащей музыки. Любые попытки ее возрождения всегда были обречены, и для этого существует слишком много причин. Поэтому единственное, что нам остается, — узнать особенности древней музыкальной жизни и науки о музыке. А они-то и запечатлены в памятниках, написанных по-древнегречески и по-латыни. Вот почему тот, кто хочет по-настоящему понять, что происходило в истории музыки тех далеких времен, не может игнорировать эти письменные источники. Наоборот, он должен сделать все возможное, чтобы глубже проникнуться их содержанием. И кто знает, может быть кто-то из читателей книги настолько заинтересуется приводящимися здесь фрагментами из древнегреческих и латинских сочинений, что, не доверяя переводчику, захочет сам приобщиться к их содержанию и сделает решительный шаг к освоению языков Платона и Вергилия. Это будет еще одна важная ступень на пути изучения древней истории музыки.

Во всяком случае, я надеюсь, что предлагаемая книга станет подспорьем не только для студентов, слушающих мои лекции по истории античной музыки, но и для всех, кто интересуется древней музыкальной культурой.



Глава I

ФРАГМЕНТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТА

§ 1. Начало распада шриединой гармонии

Шел последний, десятый год Троянской войны. Дни Трои были сочтены. Все крепче и крепче вокруг нее сжималось кольцо ахейских войск, возглавляемых аргосским царем Агамемноном. Близ Трои, в маленьком городе Хрисе со знаменитым храмом Аполлона, жил со своей дочерью служитель этого храма, жрец Аполлона. Его имя, как и имя его дочери, не сохранилось, но потомуки их стали называть Хрисом и Хрисеидой, по названию их города. Когда ахейцы захватили, разрушили и разграбили его, Хрисеида досталась Агамемнону в качестве военной добычи. Убитый горем отец молил царя вернуть дочь, но все было тщетно. Тогда он обратился за помощью к самому Аполлону. Этот златокудрый бог славился не только как целитель (ἰατρίαν — *пэ-ан*), и поэтому в его честь распевали «пэан», но и как «далекоразящий» (ἐκκέρυος) своих врагов. Аполлон внял просьбе своего жреца и наслал на греков мор. Агамемнон вынужден был вернуть Хрисеиду отцу, а греки-ахейцы были спасены от мора. Когда са-

мое страшное осталось позади, ахейцы совершили молитву и принесли жертвы Аполлону, а затем устроили пир.

Так передает эти события Гомер. Завершает же он свое описание следующими словами (Илиада I 472–474)¹:

οἱ δὲ πανημέριοι μολπῇ θεὸν ἰλάσκοντο,
καλὸν αἰείδοντες παίηονα, κοῦροι Ἀχαιῶν,
μέλλοντες ἐκάεργον ὃ δὲ φρένα τέρπει ἀκούων.

Все дни юноши ахейские ублажали бога пением и пляской, запева прекраснѣйшнх, танцуя и воспева дѣлѣкоразящаго, а он, слушая, наслаждался, мыслью [о людях].

В приведенном фрагменте «петь и танцевать» выражено одним-единственным словом «молпэ» (μολπή). В гомеровском языке это слово в большинстве случаев обозначает пение, сопровождаемое танцем. В византийском словаре, носящем загадочное название «Свида» (Σουΐδας), сообщается о том, что слово *молпэ* подразумевало «у Гомера [некую] игру» (παρὰ Ὁμήρῳ δὲ τὸ παίγνιον)², но не в простейшем смысле, не детскую игру, а некое ритуальное действие, включавшее в себя поэзию, музыку и танец. Не случайно одновременно поющую и танцующую женщину называли «молпетис» (μολπητής). Существительное же «молпэ» произошло от глагола «мельпейн» (μέλπειν), обозначавшего восхваление, осуществляемое одновременно и пением и танцем. По свидетельству Афиней³ (XIV 628 A), историк Филохор, жизнь ко-

¹ Как принято при ссылках на античную литературу, римскими цифрами указываются крупные разделы сочинения (книги, песни), а арабскими — более мелкие (главы, параграфы, стихи и т. д.). В данном случае указывается, что цитируемые стихи представляют собой строфы 474–476 из первой песни «Илиады» Гомера.

² *Suidae Lexicon*. Edidit. Em. Bekkeri. Berlin, 1854.

³ Грамматик и софист, жизнь и деятельность которого относят к рубежу II–III столетий, Афиней из Навкратиды (в Египте) написал солидный труд, дошедший до нас в 15 книгах под названием *Δειπνοσοφισταί*, что можно перевести как «Пирующие (либо обедающие) софисты» или «Софисты за обеденным столом» (поскольку это единственное дошедшее до нас сочинение Афиней, то ссылки на него даются без указания его названия). Отрывки из трактата Афиней цитируются здесь по изд.: *Athenaei Naucratis Deipnosophistarum libri XV*, recensuit G. Kaibel. Vol. I–III. Lipsiae, 1887–1890.

торого исследователи относят к рубежу IV–III веков до н. э., рассказывая о древних, утверждал:

ὅταν σπένδωσι τὸν μὲν
Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ
μέθῃ, τὸν δ' Ἀπόλλωνα
μεθ' ἡσυχίας καὶ τάξεως
μέλλοντες.

Когда они совершают жертвенные возлияния, то Дионису они мельпоствуют в опьянении и с вином, а Аполлону — спокойно и [выстроившись] в линию.

Такое сообщение в полной мере говорит о разнице песен и танцев в культе двух самых популярных олимпийских богов.

Я начал изложение с гомеровского фрагмента только потому, что в нем (одном из немногих) еще сохранились еле заметные следы того времени, когда не было никакой границы между жизнью и религией, жизнью и искусством. То был единый неразрывный универсум, в котором любое действие оказывалось творчеством, будь то охота на дикого зверя или сельскохозяйственная обработка земли, сражение с врагами или рыбная ловля, поклонение богам или излечение от недугов.

Исследователи говорят, что когда-то, в эпоху первобытного общества, не только не было межи, отделявшей искусство от жизни, но и в самом искусстве отсутствовало подразделение на виды: словесное творчество, музыкальное и танцевальное представляли собой единый нерасчлененный феномен, и они не существовали как самостоятельные виды искусства⁴. По мнению ученых, это объясняется, среди прочих многих причин, двумя основными. Во-первых, крепкая спаянность жизни с искусством способствовала тому, что в него недифференцированно переносились все формы жизнедеятельности людей. Поэтому словесные высказывания, пение и танец, как и в жизни, оказывались в едином нерасчлененном творческом пространстве. Во-вторых, «художественная слабость» человека на тех ранних этапах цивилизации вынуждала его ради большего впечатления применять все доступные ему средства. Подобно тому как в борьбе со зверем первобытные охотники использовали и руки, и ноги, и камни, и палки, и зубы, так и в художественном акте совмещались нерасчлененными слова, музыка и танец.

⁴ Подробнее об этом см.: Каган М. Морфология искусства. Л., 1972.

Чем многообразнее были средства, тем более удачным представлялось творческое деяние.

Но если даже все происходило именно так, как описывается в научных исследованиях, то эта эпоха существовала задолго до наступления античности. Наиболее ранние из доступных нам сведений из так называемого гомеровского времени связаны уже с тем периодом, когда самым активным образом шло расслоение некогда монолитного единства искусств. В дальнейшем мы убедимся, что в поэмах Гомера масса людей поет и танцует одновременно, однако солист-певец поет, уже не всегда совершая какие-либо танцевальные движения. Наряду с этим некоторые из участников того же художественного действия нередко уже только танцуют. Вместе с тем *влияние синтеза искусств еще очень долго ощущалось и в постгомеровское время.*

Постараемся представить себе мышление эллина, жившего тогда, когда существовала искренняя вера, что для успеха любого дела нужно во что бы то ни стало заручиться благосклонностью божества, покровительствующего задуманному мероприятию. Прежде чем отправиться на войну, на охоту, построить жилище, жениться или переместиться в загробное царство, необходимо было принести жертвы одному из богов. Ведь язычники поклонялись многим богам и, значит, следовало сделать так, чтобы избранное божество поняло, что жертвы предназначаются именно ему. Поэтому прославление бога должно было сопровождаться многократным произнесением его имени. Но этого было еще слишком мало, чтобы добиться его благосклонности. Задача состояла в том, чтобы божеству понравился сам процесс величания. В ту пору ни для кого не было секретом, что эллинские боги любят пение и танец. А пение получается более красивым, если поется не прозаический текст, а стихотворный. Значит, во время таких ритуалов должна распеваться поэзия, сопровождаемая танцем. Неизвестный мастер, сделавший один из фризів знаменитого Парфенона, изобразил на нем две сцены: на одной — шествие танцующих и поющих верующих, а на другой — группа олимпийских богов, радующихся, глядя на *мольбонствующих* эллинов. Боги, запечатленные на фризе, словно замороженные, смотрят на пляску и слушают пение. Идея этого изображения запечатлела важную грань античного мышления — веру в то, что

те, кто управляют судьбой мира и руководят поступками людей, любят искусство. Об этом же свидетельствует и знаменитый древнегреческий поэт Гесиод⁵ (Теогония 1–115), подтверждающий, что у себя, на горе Олимп, боги изрядное время отводят пению и танцам. Поэтому обряды жертвоприношений и поклонений не мыслились без них.

Итак, религиозные ритуалы не могли обходиться без стихов, музыки и танцев. В таких условиях эстетическое удовлетворение было неразрывно связано с конкретными житейскими запросами, а художественное наполнение обрядов — с материальными результатами профессиональной деятельности. Греческое слово «технэ» (τέχνη), произошедшее от глагола «тиктейн» (τίκτειν — *рождать*) и впоследствии обозначавшее *искусство*, первоначально подразумевало «ремесло», «занятие», «профессию». Смысл однокоренных с ним существительных также весьма знаменателен: «технэма» (τέχνημα — *продукт ремесла, произведение*), «технитес»⁶ (τεχνίτης — *ремесленник, мастер*). Сюда же нужно добавить, что для эллина архаичной поры ремесло, наука и искусство — одно и то же. Причем такое мировоззрение существовало вплоть до времени жизни Аристотеля, поскольку еще для его учителя Платона (Государство X 601 b–e) поэт, сапожник, живописец, шорник, кузнец и музыкант — представители ремесел одного порядка.

Теперь попытаемся понять, какое влияние могла оказать на античное искусство та первобытная эпоха, когда слово, музыка и танец выступали как единое неразрывное целое. Хотя, как

⁵ Современные историки литературы «поселили» его в VIII век до н. э.

⁶ В отечественном антиковедении сложилась странная традиция, согласно которой при транскрипции греческих слов «отсекаются» их окончания, в которых как раз и проявляется их греческое происхождение. Согласно этой традиции, слово «технитес» нужно транслитерировать как «технит», «Аристотелес» как «Аристотель», а «Еврипидес» как «Еврипид». Вряд ли в настоящем учебном пособии можно изменить эту традицию, тем более что она крепко связана со старым спором между последователями «эразмовского» и «райхлиновского» чтения. Но для того чтобы читатель мог хотя бы изредка «услышать» греческое звучание, здесь зачастую даются буквальные транскрипции в «райхлиновском» чтении (в «эразмовском» чтении, соответствующем современному новогреческому произношению, приведенные выше слова звучат как «технитис», «Аристотелис», «Еврипидис»).

уже указывалось, античность бесконечно далека от той примитивной эры человеческой цивилизации, все-таки ее художественные реликты достигли последнего тысячелетия до новой эры (согласно принятой ныне хронологии). И поэтому их нельзя миновать при обсуждении проблем античного искусства времен архаики.

Синтез поэзии, музыки и танца означает, что художественный образ создавался выразительными средствами всех трех искусств. От той древнейшей эпохи до нас не дошло ни одного свидетельства, на основании которого можно было бы судить о существовавшем тогда «распределении» выразительных средств между будущими автономными видами искусств. Но совершенно ясно, что при обсуждении этой проблемы не следует забывать об одной важной закономерности: КАЖДЫЙ «СОЮЗ» ИСКУССТВ — СОДРУЖЕСТВО НЕРАВНОПРАВНЫХ. Как и всякое сложное объединение, такое содружество всегда представляет собой некую иерархическую систему, совмещающую главное и второстепенное, руководящее и руководимое. Она действует только по законам соподчинения, ибо без этого система не может функционировать. Все известные разновидности художественных «союзов» (от античной трагедии до современной оперы и кино) в полной мере подтверждают такой вывод⁷. Нет никаких оснований считать, что древнейшие художественные формы были в этом отношении исключением. Не случайно ранний этап античного искусства принято называть *синкретичным* — слитным и нерасчлененным на отдельные виды. А это означает, что и средства выразительности использовались в таком объединении только в иерархическом сопряжении.

Очевидно, что гегемония тогда полностью принадлежала слову, которое являлось центром *действия*, цементирующим все художественное содружество. Это было обусловлено тем, что словами ясно и понятно можно было высказать идею, тему и передать сюжет произведения. По своей доступности и определенности со словом не может соревноваться ни танец, ни, тем более,

⁷ В этом легко убедиться на простейших примерах при сравнении, допустим, смыслового «веса» живописи в собственно живописи, а также в театре или в кино. Аналогичным образом выявится различная по значимости роль музыки — в оперном театре, драматическом или в том же кино.

музыка. Именно благодаря слову постигалось то, о чем идет речь. Такая ситуация в обязательном порядке влекла за собой и главенство всего, что было связано с текстом. Музыка лишь мелодизировала слово, делало его распевным и потому более ярким, а танец обрамлял звучащий текст серией соответствующих движений. Поэтому не удивительно, что александрийский грамматик и лексикограф Гесихий, толкуя в своем «Словаре» (его создание традиционно датируется V веком) слово «мольпос» (μολπός), примыкающее к уже упоминавшейся группе терминов, произошедших от глагола «мельпейн» (μέλπειν — *петь и танцевать одновременно*), утверждает, что оно обозначает «гимнода, поэта» (ὑμνωδός, ποιητής)⁸, то есть тех, кто мог одновременно сочинять и текст и музыку⁹.

Если мы хотим правильно понимать специальные древнегреческие термины, то необходимо учитывать все эти особенности. Так, например, в применении к древнейшей эпохе слово «хорос» (χορός) нужно переводить не как «хор», а как «хоровод», поскольку именно в хороводе совмещены поэзия, музыка и танец. Участник же хоровода, как уже указывалось, именовался *хоревтом* (χορευτής). «Нехороводное жертвоприношение» (θυσία ἄχορος) расценивалось как ритуал несравненно более низкий, который не мог посвящаться самым главным олимпийским богам. Теперь становится понятно, почему прилагательное «ахорос» (ἄχορος — *нехороводный*) применялось к человеку не только лишенному таланта, но и невоспитанному. Оно было аналогично значению «амузос» (ἄμουσος — *лишенный муз*, то есть *лишенный внимания муз*). А без муз, по мнению древнего эллина, невозможно никакое искусство.

Гомер не может приступить к изложению сказания, пока не обратится к музе. Свою знаменитую «Одиссею» он начинает со слов:

Муза, Расскажи мне о многохитром муже...

Ἀνδρὰ μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον...

⁸ См.: *Hesychii Lexicon*. Ed. M. Schmidt. Jena, 1858–1868.

⁹ Однако, как мы убедимся в дальнейшем, далеко не всегда в одном лице совмещались поэт и композитор.

Значит, по представлениям Гомера, не он рассказывает о странствиях Одиссея, а муза вещает через него. Когда сказитель начинает «Илиаду», то он поступает аналогичным образом, восклицая: «*Богиня, воспой гнев*»¹⁰ (Μῆνιν ᾗειδε, θεά). И все, кто слушал его, прекрасно понимали, о какой богине идет речь — о той, без помощи и благосклонности которой не может состояться ни один творческий акт.

По представлениям рапсода¹¹ Гомера, он речитирует¹² не благодаря своему мастерству, а на основании божественного вдохновения, зависящего от благосклонности муз. Вдохновение — это своего рода безумие, когда человек не осознает в полной мере того, что он делает, но совершает свои действия по некому повелению свыше, под влиянием особой разновидности исступленности и безумия (μανία — *мания*). По словам Платона (Федр 265 a–b), такое безумие бывает лишь тогда, когда оно «получено благодаря божественному отклонению от обычных норм» (τὴν δὲ ὑπὸ θείας ἐξαλλαγῆς τῶν εἰωθότων νομικῶν γιγνομένην). Только в таком случае муза может помочь людям сказать, спеть и станцевать. Но они будут это делать не так, как сами захотят, а так — как она пожелает. И если подобное волшебство совершится, то избранники музыки будут петь и танцевать только таким образом, как она «настроит» их, а не иначе. В этом и состоит обучение у музыки, поскольку подлинный мастер должен знать, чего она хочет. Как говорил Гомер (Одиссея VIII 479–481):

¹⁰ Речь идет о гневе Ахилла: после того как Хрисеида была возвращена отцу, глава ахейского войска под Троей Агамемнон решил забрать у Ахилла его наложницу Брисенду. Возмущенный Ахилл решил отказаться от участия в войне.

¹¹ Греческое слово «рапсод» (ῥαψῳδός) произошло от глагола «раптейн» (ῥάπτειν — *сшивать, составлять*) и существительного «одос» (ὄδος — *путь*). Рапсод — исполнитель и составитель (компилятор) эпических сказаний.

¹² От латинского recitare — произносить или читать вслух. Под термином «речитация» понимается выразительное, торжественное чтение (нередко с умышленно растянутыми звучанием гласных звуков), в корне отличное от обыденной речи.

πάσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ᾄοιδοὶ
τιμῆς ἔμμοροι εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα σφέας
οἶμας μούσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φαῦλον ᾄδῶν.

Для всех людей земных певцы достойны награды и чести, потому что муза обучила их напевам, ибо возлюбила она племя певцов.

Не обучаясь у музыки и не обладая ниспосылаемым ею вдохновением, никогда нельзя стать мастером.

Нетрудно обратить внимание, что Гомер все время говорит об одной музе. И это не случайно. Ведь мы уже знаем, что в его времена еще сильно было влияние первобытного синкретизма, когда поэзия, музыка и танец выступали в неразрывном единстве и ничто не мешало верить, что всем художественным творчеством руководит одна-единственная муза.

Если мы обратимся к самым древним художественным жанрам, то убедимся, что поэзия, музыка и танец действовали всегда одновременно. Но, знакомясь с этими свидетельствами, мы никогда не должны забывать, что они дошли до нас из более поздних времен, когда древний художественный синкретизм уже распадался и активно формировались самостоятельные виды искусств. Нужно также учитывать, что процесс этого расслоения растянулся почти на всю античность, хотя начало его восходит, скорее всего, к доисторическим временам. Это подтверждают многие факты античной художественной жизни: когда уже возникали многочисленные образцы автономных видов искусств, традиционные формы синкретического триединства поэзии, музыки и танца продолжали еще долгое время существовать. Например, когда инструментальная музыка уже заявила о себе как об автономном жанре, в религиозных ритуалах и на всегреческих художественных соревнованиях продолжали исполняться традиционные художественные формы. Источники же, которыми мы располагаем, были созданы тогда, когда новое и старое постоянно соседствовали друг с другом. Это необходимо учитывать при осмыслении их содержания и постоянно делать «поправку» на позднее происхождение свидетельств¹³.

¹³ Далее читатель найдет много примеров подобного рода. Сейчас я указываю только некоторые из них.

«Лавроносные песни» (δαφνιφορικὰ μέλη). Цикл самых разнообразных стихотворений, певшихся и танцевавшихся в честь «лавроносного Аполлона». По свидетельству Поллукса¹⁴ (IV 53), их исполнители пели и танцевали, держа в руках ветки лавра. Предание говорит о том, что лавр — дерево, посвященное Аполлону. А коль скоро этот бог считался покровителем искусств, то первоначально победители мусических соревнований награждались лавровым венком. Философ-неоплатоник Прокл¹⁵ (Хрестоматия 26) сообщает, что «лавроносные песни» относились к жанру «партений» (παρθένεια), поскольку они исполнялись хороводом девушек (παρθένιος — *девичий*).

Один из древнейших хороводов — «епилений» (ἐπιλήνιος, от λήνος — «ленос», название корыта, в котором давили виноград). Хоровод имитировал трудовой процесс, во время которого давят виноград.

Гимн-танец в честь знаменитого Геракла назывался «каллиник» (καλλίνικος — *победный*). Гесикий писал о том, что «каллиник — это собственное имя и вид танца»¹⁶. А поэт Пиндар¹⁷ (Немейские песни IV 16), живший в доклассическую эпоху¹⁸, рассказывает, что воспеваемый им победитель на Немейских играх «пропел гимн каллиник» (ῥμνον κελάδησε καλλίνικον). По свидетельству же Афиней (XIV 618 C), грамматик Трифон, считал, что «каллиник» — это инструментальная пьеса для сольного авлоса. Значит, если во времена Гесикия и Трифона «каллиник» исполнял-

¹⁴ Поллукс (Полидевк Юлий) из египетского города Навкратида — грамматик и лексикограф. Современные историки считают, что он жил во 2-й половине II века. Название его труда — Ὀνομαστικόν (Ономастикон). Оно произошло от слова τὸ ὄνομα («онома» — *имя, название*). Заглавие «Ономастикон» носил словарь, состоявший из 10 книг и содержавший сведения о самых различных сторонах античной жизни. Отрывки из «Ономастикона» здесь приводятся по изд.: Pollucis Onomasticon. Ed. E. Bethe. Leipzig, 1900 (Lexicographi Graeci. Vol. IX).

¹⁵ Считается, что Прокл жил в V веке.

¹⁶ Не исключено, что здесь какое-то недоразумение, возникшее в рукописной традиции сочинения Гесикия, поскольку «каллиникос» (καλλίνικος) — прилагательное, а собственное имя — Каллин (Καλλίνος). Кстати, такое имя носил один из старейших поэтов Эллады.

¹⁷ Подробнее о нем см. § 2.

¹⁸ По принятым ныне представлениям, древнегреческая классическая эпоха — V–IV века до н. э.

ся только как танец или сольная музыка для инструмента, а во времена Пиндара он был песней, то есть все основания считать, что в архаичную эпоху он, являясь хороводом, пелся и танцевался.

В честь Геракла исполнялся и другой хоровод, называвшийся «тетракомос» (τετράκωμος). По свидетельству Поллукса (IV 100), это был «священный и воинский» (ιερά καὶ πολεμική) танец в честь Геракла. По Гесикий же, тетракомос — «некая победная песнь с танцем, созданная в честь Геракла» (μέλος τι σὺν ὀρχήσει τελοῦμενον εἰς Ἡρακλέα ἐπινίκιον). Следовательно, и этот жанр некогда также представлял собой *песнепляску*.

Во всех этих жанрах запечатлелись следы архаичного синкретизма, который, как уже указывалось, постепенно стал распадаться. Расчленение некогда «триединой гармонии» было связано со многими причинами и главная из них — стремление к наилучшему художественному воплощению словесно-музыкально-танцевальных действ. Во время их проведения все участники стремились как можно лучше петь и танцевать. Однако природа, как правило, одаривает человека далеко не всеми талантами. Поэтому у одних получалось лучше исполнение вокальной части действия, а у других — танцевальной. Если прежде на это не обращалось внимания, то со временем расслоение между этими группами становилось все более и более заметным. Поэтому сформировавшиеся таким образом внутри синкретического целого группы исполнителей постепенно стали использоваться порознь. Это нарушило иерархическую соподчиненность искусств, поскольку они уже могли пробовать действовать самостоятельно.

Именно тогда возникла необходимость в увеличении числа муз. Языческое мышление потребовало «покровителей» для разных искусств. Поэтому уже Гесиод начинает свою «Теогонию» с обращением не к одной-единственной музе, как это было у Гомера, а к музам (не называя их числа):

С муз геликонских¹⁹ мы начинаем петь

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' ἀείδειν.

¹⁹ Согласно мифологическим представлениям, музы проживали либо в общем жилище богов на горе Олимп (в Фессалии), либо на горе Геликон (в Беотии), либо на горе Парнас (в Фокиде).

Но, судя по всему, «коллегия муз» утвердилась не сразу. Пиндар (Немейская ода III, 1) обращается еще к одной музе: «О владычица муза, мать наша» (ᾠή πότινα Μοῖσα, μήτηρ ἁμετέρη). И это вполне закономерно, так как процесс расслоения мусических искусств, участвующих в хороводе, был очень длительным и на протяжении всей античности в самых неожиданных местах появлялись рецидивы чистого синкретизма.

Во всяком случае, с течением времени муз стало девять. Все они обладали «говорящими» именами:

Каллиопа — *прекраснозвучная*

Клио — *прославляющая*

Евтерпа — *очаровательная*

Талия — *цветущая*

Мельпомена — *поющая и танцующая*

Терпсихора — *успокаивающаяся хороводом*

Эрато — *прелестная*

Полигимния — *многопрославляющая*

Уrania — *небесная*

Каким же искусствам покровительствовала каждая из муз?

Все говорит о том, что в античности музы не имели строгого подразделения «по специальностям». Так, например, Клио считалась богиней истории и хороводов, Эрато — хороводов и гимнов, Терпсихора — сольной игры на музыкальных инструментах и танцев, Полигимния — танцев и религиозных обрядов, Талия — комедии и пения, Каллиопа — героической поэзии и пророчества и т. д. Многогранная «специализация» муз — отражение того, что все искусства были еще очень тесно связаны друг с другом. Судя по всему, довольно длительное время не было их строгой дифференциации, поскольку странной казалась поэзия, которую не поют, или танец, который не сопровождается музыкой. Поэтому и музы зачастую вынуждены были «покровительствовать» парам искусств²⁰. Это также являлось следствием особенностей художественной практики.

²⁰ Как известно, «отец истории» Геродот дал каждой из девяти книг своей «Истории» имя одной музы. Это свидетельствует о том, что он представлял себе всех муз покровительницами «искусства истории».

Поэзия еще пелась, но уже могла не танцеваться. Особенно ярко это проявилось в творчестве тех, кого называли *кифародами* (κιθαροδός). Такое название произошло от двух составляющих: «кифара» (κithára — название струнного инструмента) и «одз» (ὥδή — *песнь*). Кифарод²¹ — певец, сам аккомпанирующий себе на струнном инструменте. Правда, мы впоследствии убедимся, что далеко не всегда кифарод спокойно стоял и пел. Нередко во время своего выступления он пел, играл и двигался. Платон в своем диалоге «И Алкивиад» (108a) так задает вопрос, что он даже не требует ответа: «разве сопровождая [свою] песнь, певец [не] должен играть на кифаре и ходить?» (τὸν ᾄδοντα δεῖ κιθαρίζειν ποτὲ πρὸς τὴν ὥδην καὶ βαίνειν;). Он убежден, что «в музыке содержатся танцевальные фигуры и напевы» (ἐν γὰρ μουσικῇ καὶ σχήματα μὲν καὶ μέλη ἔνεστι — Платон. Законы II 655a). Во всем этом выражалась одна из отличительных художественных особенностей эпохи. Но уже некоторые из кифародов могли позволить себе петь и играть, не совершая при этом никаких танцевальных движений.

Исполнитель на духовом инструменте также уже мог играть самостоятельно, не аккомпанируя пению. Однако он еще должен был пританцовывать. Последнее обусловлено тем же влиянием прошедших времен, когда звучание одной лишь музыки не рассматривалось как творческий акт. Древний грек привык к тому, что инструментальная музыка что-то сопровождает. Так, на многих вазовых росписях запечатлены соревнования атлетов в беге, по прыжкам, в метании диска или копья. Рядом с ними всегда нарисован музыкант, озвучивающий эти соревнования игрой на инструменте. Инструменталисты аккомпанировали хорам и танцам, участвовали в погребальных процессиях и т. д. Но видеть одного играющего музыканта с инструментом долгое время было очень непривычно. Платон (Законы II 669e) не понимал тех, кто сочиняет

²¹ Иногда в литературе можно встретить название «кифаред». Оно ведет свое происхождение от латинской транскрипции греческого слова κιθαροδός, в котором *омега* с «подписной» *иотой* (ω) транскрибировались как латинский дифтонг *oe*, читающийся как [e]. Отсюда и возникло странное звучание «кифаред», порывающее этимологическую связь с «одз» (ὥδή — *песнь*).

...μέλος ... καὶ ῥυθμὸν ἄνευ
ῥημάτων, ψιλῇ κιθαρίσει τε
καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν
οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου
γιγνόμενον ῥυθμὸν τε καὶ
ἁρμονίαν γινώσκειν.

...напев и ритм без слов,
используя только игру на ки-
фаре и авлосе, по которой
трудно без слов распознать
исполняемый ритм и гармонию.

Поэтому в древнегреческой литературе довольно часто мож-
но встретить упоминание о танцующем музыканте.

Так, древнегреческий географ и путешественник Павсаний в
своем сочинении «Описание Эллады» (IX 12, 4), рассказывая о
выдающемся исполнителе на авлосе ПронOME (якобы жившем на
рубеже V–V веков до н. э.), пишет, что он доставлял удовольст-
вие «мимикой и движениями всего тела». Значит, ПронOME не
только играл, но и двигался в ритм музыке и, возможно, совер-
шал еще какие-то действия. Во всяком случае, танцующий музы-
кант ценился намного выше, чем просто играющий. Афиной (XIV
618 C) свидетельствует о том, что лексикограф Трифон, о кото-
ром уже упоминалось выше, в своем сочинении «Названия»
(Ὀνομαστικά) перечислил ряд сольных инструментальных пьес,
которые «все игрались на авлосе вместе с танцем» (πάντα μετ'
ὀρχήσεως ᾠλεῖτο).

Вместе с тем уже у ученика Платона Аристотеля проскальзывает
мысль, что исключительно инструментальное звучание имеет
право на жизнь, поскольку оно оказывает эмоциональное влияние на
слушателя. Рассказывая (Политика VIII V 5, 1340a 9–14) о том, что
произведения, сочиненные Олимпом для сольного авлоса, так воз-
действуют на людей, что «делают души иступленными» (ποιεῖ τὰς
ψυχὰς ἐνθουσιαστικὰς), он обращает внимание на то, что «даже
слушая подражание [иступленности], все оказываются подвержен-
ными той же страсти²² и без [слов, а только]²³ ритмами и самыми
мелосами» (ἐπεὶ δὲ ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες
συμπλαθεῖς, καὶ χωρὶς τῶν ῥυθμῶν καὶ τῶν μελῶν αὐτῶν). Так
очень робко и медленно сознание свыкалось с тем, что отдельно
могут существовать не только поэзия, музыка и танец, но даже са-
мостоятельная инструментальная музыка.

²² Так описательно здесь переведено πάντες συμπλαθεῖς — буквально: все
сочувствующие.

²³ Уже давно установлено, что после χωρὶς в тексте лакуна.

Итак, доступная для познания ранняя античность начинается
с эпохи, когда в сфере мусических искусств еще активно ощу-
щалось влияние синкретизма. Казалось бы, что это и должно
предопределить методы его изучения и анализу должен быть
подвергнут словесно-музыкально-танцевальный комплекс. Од-
нако последующая история распорядилась по-своему и не со-
хранила важнейших параметров этого единства. От певшейся и
танцевавшейся поэзии в лучшем случае сохранились только
тексты. Сама же звучавшая музыка и танцевальное
оформление утрачены навсегда. В результате уце-
левшие тексты невозможно изучать в связи с музыкой и танцем.
Поэтому не оставалось ничего другого, как рассматривать их
просто как сочинения античной литературы (наподобие того, как
изучается сейчас любая европейская литература Нового времени,
никогда не имевшая непосредственных контактов ни с музыкой,
ни с танцем). Этим делом занялась особая отрасль языкознания —
классическая филология, исследующая литературные особен-
ности языка, стиля и образов этих памятников²⁴. Конечно, это выну-
жденное решение. Однако нельзя забывать, что такое освоение со-
хранившихся текстов дает крайне неполные сведения о них как
части мусического целого и тем самым опускает многие специфиче-
ские черты античного поэтического творчества²⁵.

Единственное, что осталось от двух других важнейших гра-
ней «триединой гармонии» — от музыки и танца, — воспомина-
ния, зафиксированные в письменных памятниках. Строго говоря,
их даже нельзя назвать воспоминаниями, поскольку под воспо-
минаниями подразумеваются свидетельства очевидцев. Но в на-
шем распоряжении нет показаний современников, слышавших и
видевших то, что пелось и танцевалось вплоть до времен Сократа
(его жизнь соотносят с V веком до н. э.). Мы располагаем лишь
материалами, содержащимися в работах авторов, живших значи-
тельно позже. Нередко расстояние между эпохой, когда происхо-
дили описываемые художественные события, и временем жизни

²⁴ Именно поэтому в настоящей книге не рассматриваются вопросы,
традиционно ставшие сферой интереса классической филологии.

²⁵ Это напоминает изучение оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»
по одноименной повести А. С. Пушкина или балета С. С. Прокофьева «Ро-
мео и Джульетта» по знаменитой трагедии В. Шекспира.

писателей, сообщающих о них, исчисляется в 5–6 столетий (конечно, согласно принятой ныне хронологии²⁶). Вполне возможно, что предоставляемые ими сведения основаны на подлинных свидетельствах современников архаичной эпохи. Но нельзя не учитывать, что уже они получили их «через вторые и третьи руки» (не исключено, что в некоторых случаях цепь передачи была значительно длиннее). А это чревато самыми непредвиденными последствиями. Ведь никто не может гарантировать, что в течение этих 5–6 столетий первоначальные «подлинные мемуары» не были изменены или даже искажены. Все это создает большие трудности на пути познания античных мусических искусств, и об этих преградах никогда нельзя забывать.

Вместе с тем у нас нет иного пути понять, что происходило в античном мусическом творчестве синкретического периода, кроме как попытаться разобраться в этих свидетельствах и понять, что в них истинное, а что наносное, более позднее.

§ 2. Аэды и мелики

Мусическая история античности начинается с аэдов (αἰδοί) — эпических певцов, распевавших мифы и предания о богах и героях в сопровождении струнных инструментов. В «Словаре» Гесихия рядом со словом «аэд» стоит целый ряд терминов, которые достаточно полно способны охарактеризовать круг древних представлений, связывавшихся с творческим и житейским обликом аэдов: «знаменитые (περιβόητοι), славные (ὀνομαστοί) либо евнухи (ἡ

²⁶ Хотя музыкально-исторические источники свидетельствуют о том, что она далеко не во всем отвечает их содержанию. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004. Но так как в настоящее время не предложена историко-хронологическая концепция, в полной мере отвечающая «показаниям» древних специальных памятников (музыкально-исторических и музыкально-теоретических), вынужденно приходится пользоваться старой, во многом дефектной хронологией. Об этом постоянно следует помнить при работе с предлагаемым учебным пособием.

εὐνοῦχοι)». Византийский же словарь «Свида», основанный на античных источниках, представляет аэда как «сладкопевца и поэта» (ὁ μελωδὸς καὶ ποιητής) и сообщает, что «мудрый род аэдов существовал в старину и находился на положении мудрецов» (τὸ τῶν αἰδῶν γένος σῶφρον ἦν τὸ παλαιόν, καὶ φιλοσόφων διάθεσιν ἔχον). Наблюдения над античным письменными памятниками показывают, что слово «аэд» применяется, как правило, к древнейшим, зачастую полумифическим персонажам или к тем, которые по современным представлениям относятся либо к так называемой «догомеровской эпохе», либо вообще к очень ранним периодам древнегреческой культуры. Именно такие аэды выводятся в гомеровских поэмах. «Отец истории» Геродот (История I 24) называет «аэдом» Ариона, жизнь которого сейчас принято связывать с рубежом VII–VI веков до н. э.

По мнению исследователей, аэд — профессионал, совмещавший в своей творческой деятельности работу поэта, композитора и певца. Такое мнение трудно подтвердить и столь же трудно опровергнуть. Единственное сохранившееся свидетельство о «творческом методе» аэдов не способно помочь выяснить его особенности. Это небольшая фраза из трактата «О музыке» (1132 В, § 3), приписывающегося Плутарху Херонейскому (автор этого сочинения далее будет именоваться *Псевдо-Плутархом*). В ней идет речь о творчестве «жеркирца» Демодока (Жеркира — остров в Ионическом море, у побережья Эпира, ныне Корфу). Если этот Демодок — тот же самый аэд, о котором упоминает Гомер (Одиссея IX 44), то тогда к творчеству аэдов можно отнести весьма туманное по смыслу высказывание, следующее в трактате после перечисления некоторых произведений Демодока: «текст раннее указанных сочинений не разбивался [на части] и не имел метра, а как [в произведениях] Стесихора²⁷ и древних творцов мелоса²⁸, — создавая строфы они добавляли к ним мелосы» (οὐ λελυμένην δ' εἶναι τῶν

²⁷ О Стесихоре см. далее.

²⁸ Анализ древних музыкально-теоретических памятников показывает, что под термином «мелос» понималось либо любое музыкальное звучание (отличное от немusического), либо музыкальная «часть» музыкально-поэтического произведения (подробнее об этом см. далее, а также: Герцман Е. Античное учение о мелосе // Критика и музыковедение. Выпуск 3. Л., 1987. С. 114–148).

προειρημένων τὴν τῶν ποιημάτων λέξιν καὶ μέτρον οὐκ ἔχουσαν, ἀλλὰ καθάπερ Στησιχόρου τε καὶ τῶν ἀρχαίων μελοποιῶν οἱ, ποιοῦντες ἔπη, τοῦτοις μέλη περιετίθεσαν). Остается непонятным: «добавляли» ли аэды свои мелосы, других авторов (специально сочиненные для данных стихов) или текст распевался на уже существующие мелодии? Если даже первый оборот (οὐ λελυμένην δ' εἶναι) следует перевести иначе, учитывая известное в древнегреческом стихосложении замещение долгого слога двумя краткими²⁹, то и тогда приведенная фраза дает слишком мало информации о творчестве аэдов. Таким образом, процесс создания произведений аэдами остается во многом загадочным.

Согласно мифу, аэды произошли от муз и Аполлона. Гесиод (Теогония 94–95) пишет:

*От муз и далеко разящего Аполлона
На земле происходят мужи аэды и кифаристы*

ἐκ γὰρ Μουσάων καὶ ἐκ ηὐβόλου Ἀπόλλωνος
ἄνδρες αἰδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί.

Если судить по словам, вложенным в уста аэда Фемия (Гомер. Одиссея XXII 347), он был самоучкой (αὐτοδίδακτος δ' εἶμι). Однако вряд ли это с полным правом можно распространить на всех аэдов. Не исключено, что их мастерство передавалось от одного поколения к другому. Ведь если судить по литературным памятникам, в глубокой древности аэды сопровождали свое пение игрой на различных струнных инструментах, но особенно часто на кифаре и *форминге* (*форминксе*)³⁰.

Аэды приглашались для выступлений во дворцы владык Древнего мира или состояли у них на службе. Как можно судить по источникам, репертуар аэдов был достаточно разнообразным. Конечно, в основном он состоял из песнопений, посвященных прославлению героических деяний прошлого. Однако в гомеровской «Одиссее» (VIII 74 и сл.) аэд Демодок сначала поет о драматической распри между участниками Троянской войны Одиссеем

²⁹ См.: Аристид Квинтилиан «О музыке» I 28 (Aristidis Quintiliani De musica libri tres, edidit R. P. Winnigton-Ingram. Accedunt quattuor tabulae. Leipzig, 1963. P. 51).

³⁰ Подробнее об этих инструментах см. гл. II.

и Ахиллом. Но впоследствии он же исполняет и шутивную песенку о том, как Афродита изменила своему мужу Гефесту (Там же VIII 267 и сл.). Нередко аэд был участником погребального обряда, оплакивая в песне умершего. В гомеровской «Илиаде» (XXIV 720) рисуется драматическая картина прощания с героем Трои Гектором. В нем наряду с женщинами-плакальщицами участвуют и аэды, исполняя особые плачи (*трены* — θρήνοι): «при нем [т. е. при теле Гектора] двигались аэды — запеваля тренов, которые [пели] рыдающую песнь, они оплакивали [его], а женщины вопили над [ним]» (...παρὰ δ' εἶσαν αἰδοῦς θρήνων ἐξάρχους, οἱ τε στονέεσσαν αἰοιδήν, οἱ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες). Несколько раз в гомеровской «Одиссее» упоминается особый песенный жанр *ойма* (οἶμη — обычно переводят как *песнь*, *сказание*). Аэд Фемий говорит (Одиссея XXII 347): «Бог вдохнул мне в разум разнообразные оймы» (θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἶμας παντοίας ἐνέφυσεν). По словам Одиссея (Там же VIII 481), аэдов «Муза научила ойме» (οἶμας μουσ' ἐδίδαξε). Однако музыкальные особенности этого жанра остаются неизвестными.

Аэды пользовались большим почетом и уважением. Нередко аэд именовался «божественным». Так, у Гомера (Одиссея IV 17) «божественный аэд пел, играя на форминге» (ἐμέλλετο θεῖος αἰδοῦς φορμίζων) (см. также VIII 87) и утверждается (Там же VIII 479–480), что «аэды почитаемы и уважаемы» (αἰδοὶ τιμῆς ἔμμοροι εἰσὶ καὶ αἰδοῦς). Аэды также считались заклинателями, исцелявшими своим пением больных, и даже хранителями нравственности. Так, в трактате философа-скептика Секста Эмпирика³¹ (Против ученых VI 11) приводится предание, согласно которому героиня, покидая надолго свои дома, «оставляли *сведущих в музыке* в качестве самых верных хранителей и наставников своих жен» (ὥς πιστοτάτους φύλακας καὶ σωφρονιστῆρας τῶν γυναικῶν αὐτῶν ἀπολείπειν τοὺς μουσικοῦς)³². Царь Микен Агамемнон, уходя с войском в поход на Трою, оставил со своей женой Клитемнестрой такого «сведущего в музыке» аэда. Поэто-

³¹ Считается, что он жил во II веке.

³² Sexti Empirici Adversus mathematicos, edidit Jurgen Mau. Leipzig, 1954.

му коварный Эгисф, задумавший соблазнить ее, должен был прежде всего расправиться с «этим аэдом» (τὸν αἰδὸν ταῦτον) (см. также: Одиссея III 267). Иначе его чудовищный замысел не мог быть осуществлен (то же самое предание излагается и в словаре «Свида», в статье *αἴδω*). Есть основания считать, что аэды нередко выступали и как прорицатели. У Гомера (Одиссея XVII 385) сказано о «вешем аэде» (θέσπιν αἰδόν).

В «Одиссее» Гомера упоминаются три самых знаменитых аэда: Демодок, Фемий и Фамир.

Демодок жил у царя Алкиноя на острове феаков³³. В уже упоминавшемся трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» (1132 В, § 3), пересказываются выдержки из несохранившегося «Собрания [тех, кто прославился] в музыке» (Συναγωγή τῶν ἐν μουσικῇ), якобы принадлежащего перу ученика Аристотеля — Гераклиду Понтийскому. Среди передающихся отрывков из этого сочинения есть сведения о произведениях «древнего музыканта» (παλαιὸν μουσικόν) керкирца Демодока: «о разрушении Трои и браке Афродиты с Гестом» (см. также: Одиссея VIII 267 и сл.). В словаре «Свида» (статья — *αἴδω*) говорится о том, что Демодок поет о браке Афродиты и Ареса, причем указывается, что содержание этого песнопения отличалось нравственной направленностью, поскольку Демодок поет «не ради удовольствия и не ради того, чтобы доставить это чувство, а отвращая их [т. е. своих слушателей] от низменных страстей, зная, что они ведут изнеженный образ жизни» (οὐ διὰ τὸ ἡδὺ καὶ τὸ ἀποδέχεσθαι τοῦτο τὸ πάθος, ἀλλ' ἀποτρέπων αὐτοὺς παρὰ νόμων ὀρέξεων, εἰδὼς ἐν τρυφερῷ βίῳ τεθραμμένους). Имя Демодока было достаточно широко известно в древности. Павсаний (Описание Эллады III 18, § 11), описывая трон Аполлона Амиклейского (Амиклы — город в Лаконии со святилищем Аполлона), созданный скульптором Батиклом из Магнесии, сообщает, что на одном из рельефов была изображена пляска феаков и самого Демодока. Скорее всего, эта скульптурная группа — свидетельство популярности не творчества Демодока, а поэм Гомера.

³³ Феаки населяли остров в Ионическом море Схерию (Σχερία), расположенный у побережья Эпира. Впоследствии он назывался Керкирой (Κέρκυρα), а ныне именуется Корфу (Κορφοί).

Другой аэд, выведенных в «Одиссее» Гомера, — Фемий. Он долгое время жил во дворце Одиссея на Итаке (небольшой остров в Ионическом море, недалеко от западных берегов материковой Греции). В «Собрании» Гераклида Понтийского сообщается, что Фемий создал произведение о возвращении в Итаку греков, сражавшихся под Троей под предводительством Агамемнона, ибо он прославил «Итакийское возвращение тех, кто ушел с Агамемноном из-под Трои» (Ἰθακήσιον νόστον τῶν ἀπὸ Τροίας μετ' Ἀγαμέμνονος ἀνακομισθέντων).

Третий знаменитый аэд — Фамир (Θάμυρις, иногда транскрибируется по-русски как Тамир или Тамирис). В древности считалось, что он был сыном аэда Филаммона (по легенде — сына Аполлона и первого музыканта, создавшего гимны в честь Аполлона) и нимфы Аргиопы, а по другим источникам — нимфы Арсиной. Согласно преданию, Фамир жил при дворе царя Эхалии (в Фессалии) Еврита. В «Собрании» Гераклида Понтийского (Псевдо-Плутарх. О музыке 1132 А–В, § 3) сообщения о творчестве Филаммона и Фамира следуют друг за другом:

...Φιλάμμωνα τὸν Δελφὸν
Λητοῦς τε καὶ Ἀρτέμιδος καὶ
Ἀπόλλωνος γένεσιν δηλῶσαι
ἐν μέλεσι καὶ χοροῦς πρῶτον
περὶ τὸ ἐν Δελφοῖς ἱερὸν
στήσαι. Θάμυριν δὲ τὸ γένος
Θρᾷκα εὐφωνότερον καὶ ἐμ-
μελέστερον πάντων τῶν τότε
ᾄσαι, ὥς ταῖς Μούσαις, κατὰ
τοὺς ποιητάς, εἰς ἀγῶνα
καταστήναι πεποικέναι δὲ
τοῦτον ἱστορεῖται Τιτάνων
πρὸς τοὺς θεοὺς πόλεμον.

...Филаммон Дельфийский
представил в песнях [скитания]
Латоны³⁴, а также рождение Ар-
темиды и Аполлона, и он пер-
вый установил хоры в святили-
ще в Дельфах. Фамир же, родом
фракиец, пел красивее и мело-
дичнее всех, что — как говорят
поэты — подвигло [его] на со-
ревнования с музами. Рассказы-
вают также, что он [создал сочи-
нение] о борьбе титанов с богами.

Согласно мифу, переданному у Гомера (Илиада II 594–600), Фамир шел от своего патрона Еврита и хвалился, что одержал бы победу в пении, если бы ему пришлось соревноваться с самими музами. За это самохвальство музы не только ослепили его, но также «отняли боговдохновенную песнь и заставили совершенно

³⁴ Латона (или Лето) — мать Аполлона и Артемиды.

забыть кифаристику» (ἀοιδὴν θεσπεσίην ἀφέλονται καὶ ἐκλέλαθον κίθαριστόν). Павсаний (Описание Эллады IV 33, 7) дает другую версию этого предания: Фамир потерял зрения из-за болезни. Существует и третий вариант мифа, сохранившийся у древнего писателя Аполлодора (Мифологическая библиотека I 3, 3): когда Фамир отважился на состязание с музами, между участниками конкурса была заключена сделка: если победит Фамир, то он разделит ложе с каждой из муз, а если будет побежден — музы лишат его того, чего посчитают нужным лишить. В результате они лишили его зрения, а также возможности петь и играть. Мораль этого мифа ясна: музы — учителя поэтов, музыкантов и художников, и тот, кто осмеливается утверждать, что он превосходит своего учителя, — безнравственен (небольшая статья о Фамире, содержащая приводящиеся здесь сведения, есть в словаре «Свида»).

К сожалению, большинство сохранившихся материалов об аздах дошло до нас в мифологической форме и это в значительной мере скрывает их подлинный облик. Ведь каждый миф представляет события и персонажи уже опозитизированными, что во многом затрудняет возможности понять особенности реальной деятельности и творчества аздов. Однако отдельные уцелевшие «отзвуки» древности дают повод предполагать, что их сообщество не было лишено всех тех явлений, которые обычно связываются с творческой средой. Не случайно у Гесиода (Труды и дни 26) присутствует знаменательная фраза: «и аэд завидует аэду (φθονέει καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ)». Впоследствии Платон (Лисид 215c) использует ее для доказательства того, что «подобное подобному... в высшей степени враждебно».

Так в своде античных свидетельств, связанных с деятельностью аздов, запечатлелись древнейшие музыкально-исторические события и нравственно-этические воззрения, находящиеся на рубеже мифа и истории музыки. Впоследствии с развитием древнегреческой музыкальной цивилизации на эпоху аздов стали смотреть как на зарю культуры и зачастую относились к ней весьма иронически. Благодаря Аристотелю (Метафизика 983a 4) до нас дошла популярная в его время пословица: «много азды» (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί).

Таким образом, можно констатировать, что о музыкальной стороне творчества аздов ничего неизвестно³⁵. В дальнейшем же эпические сказания, певшиеся прежде аздами, стали декламироваться рапсодами и потеряли какую-либо связь с музыкой. Но их место в поэтико-музыкальном художественном творчестве заняли другие мастера, которых сейчас принято называть *меликами*, от слова «мелос» (μέλος).

В древней Элладѣ термин «мелос» имел много значений³⁶: песня, исполняемая соло или хором, мелодия, вокальная линия с инструментальным сопровождением (вне зависимости от того, какой инструмент сопровождал пение). Более того, несмотря на то, что инструментальная музыка имела для своего обозначения особые названия «крусис» (κροῦσις), «крума» (κροῦμα), «крума» (κροῦσμα, все они произошли от глагола κροῦεῖν — *бряцать*), — изредка к ней также применялся термин «мелос»³⁷. Поэтому есть все основания определять как «мелическое» творчество тех мастеров, чьи стихи распевались как в сопровождении инструмента, так и без него³⁸.

³⁵ Писатель Диодор Сицилийский (его жизнь и деятельность принято относить к I веку до н. э.) в своей «Исторической библиотеке» (III 59, 6) сообщает, что Фамир якобы добавил к лире одну струну. Но терминология текста этого сообщения со всей очевидностью показывает, что оно содержит факты, происходившие не в художественной практике, а в теории музыки: звуковые ступени теоретической системы, воплощавшей особенности античного музыкального мышления, именовались «струнами» (χορδαί) (подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыкальная босниана. СПб., 1995. С. 170–181).

³⁶ См. сноску 2 настоящего параграфа.

³⁷ Примером этому может служить, хотя бы Аристотель (Политика VIII 5, 5 1340a), упоминающий о «мелосах Олимпа» (τῶν Ὀλύμπου μέλων), который сочинял только инструментальную музыку. Поэтому когда в русском переводе «Политики» Аристотеля, выполненном С. А. Жебелевым, говорится о «песнях Олимпа», то это входит в противоречие с историей древнегреческой музыки.

³⁸ В современной классической филологии к этому вопросу подходят несколько иначе: меликами здесь именуют всех поэтов, чьи стихи распевались. Но из них выделяют *лириков*, поэзия которых исполнялась в сопровождении лиры или какого-либо другого струнного инструмента. Творчество *лириков*, в свою очередь, подразделяется на монодийную лирику (сольное пение под аккомпанемент инструмента) и хоровую (хоровое исполнение с инструментальным сопровождением).

Но прежде чем представить свидетельства, связанные с напевами, на которые распевались стихи меликов, необходимо обсудить один из сложнейших вопросов: сочиняли ли мелики и стихи и музыку, или это делали различные люди? Сложность вопроса заключается в том, что сохранившиеся свидетельства могут быть трактованы по-разному. Так, например, хорошо известна ваза с нарисованными на ней, как считается, *меликами* Алкеем и Сафо³⁹, держащими в руках струнные инструменты. Такое изображение как будто подтверждает тесную связь творцов слова с музыкой. Однако если даже на этой вазе действительно нарисованы Алкей и Сафо, то это еще ни о чем не говорит. Ведь не считаем же мы, что Пушкин играл на лире, если его изображения нередко даются с лирой. Поэт с лирой — это некое символическое воплощение его творческой деятельности, сложившееся в Европе. Кстати, немаловажную роль в формировании такого представления сыграли новоевропейские суждения об искусстве меликов, которые якобы являлись авторами и стихов и музыки. Но доказать это вряд ли возможно.

Нередко ссылаются на одно место из «2-й Пифийской оды» Пиндара (67–68), содержащее прямое указание на то, что песня (собственно — «мелос») могла пересылаться из одного города в другой. Поскольку же речь идет о «песне», то предполагается, что она должна была посылаться записанной нотами самим Пиндаром:

τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπόλαν
μέλος ὑπὲρ πολιάς ἄλός πέμπεται

*Эта песнь как финикийский товар
отправляется через седую соль*⁴⁰.

Однако создание античной нотации самые смелые исследователи относят только к V веку до н. э., хотя большинство аргументов указывает на более позднее ее внедрение в художественную

³⁹ Обо всех упоминаемых здесь и далее поэтах читатель узнает после ознакомления с последующим изложением материала.

⁴⁰ То есть морем.

практику. Но даже если принять за точку отсчета V век, то нельзя забывать, что Пиндар жил, по принятым сейчас представлениям, на столетие раньше. Значит, нотация в его стихах не могла подразумеваться. Приведенное место свидетельствует только о том, что поэт отсылает с попутным кораблем текст своего стихотворения, поэтически называя его «песней» (μέλος).

Догадываясь об этом, некоторые филологи допускают, что тот же Пиндар мог передавать напевы своих сочинений из одного города в другой с какими-нибудь посланцами. Сам процесс «передачи» представляют таким: стихотворец-композитор напевал другому человеку песню, тот ее запоминал и «перевозил» в другое место. Для роли таких «перевозчиков» даже были найдены люди: один из них — учитель хора Эней, с которым Пиндар якобы послал в Стимфал⁴¹ свою «6-ю Олимпийскую оду», а второй — некий Никасипп, упоминаемый во «2-й Истийской» оде (47). Именно они рассматриваются как люди, которые «с голоса перенимали песни Пиндара» и развозили их по различным местам Эллады. Вряд ли следует доказывать наивность таких представлений.

В действительности же все было, скорее всего, иначе.

Поэт сочинял стихи, а учителя хоров (χοροδιδάσκαλοι), для исполнения которых предназначались эти песни, клали их на музыку. Поэтому хор одной филы⁴² мог петь конкретное стихотворение на один напев, а хор другой распевал то же самое стихотворение на иную мелодию. Конечно, если хор переезжал из одного места в другое, то он «вез» с собой и свой вариант музыкального оформления текста. Совместный же музыкально-поэтический результат (авторство) всецело приписывался поэту, поскольку, по всеобщему представлению, именно слово являлось важнейшим в любом поэтико-музыкально-танцевальном образе. Все же остальное рассматривалось как побочное средство выразительности, призванное лишь ярче представить слово. Отражая всеобщее мнение предклассического и классического пе-

⁴¹ Город, расположенный на северо-востоке Аркадии.

⁴² Фила (φιλή) первоначально представляла собой родовую общину, а впоследствии — территориально-политическую.

риодов, Платон (Государство III 400a) писал, что «стопа и напев⁴³ должны следовать за словом, а не слово за стопой и напевом» (τὸν πόδα τῷ... λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί καὶ μέλει). Абсолютная гегемония слова привела к тому, что на авторство музыки в течение длительного исторического периода вообще не обращали внимания и музыкально-поэтическая композиция рассматривалась как всецело принадлежащая автору слов.

В такой ситуации напевы для монодийных сочинений поэтов-меликов были результатом творчества тех певцов, которые их распевали в сопровождении инструмента. Каждый из них «находил» для конкретного стиха напев, наилучшим образом соответствовавший, по их мнению, словам. Конечно, самые удачные «находки» перенимались и другими исполнителями. Более того, если сам поэт представлял своим слушателям собственные стихи, то он сам и распевал их. Возможно, некоторые из таких распевов становились популярными и использовались другими исполнителями. Но в целом нет никаких оснований считать, что абсолютно всегда поэт был и автором музыки. Ведь в Древней Греции, по словам Платона (Федр 278c), были поэты, сочинявшие «исключительно поэму или [слова] для песни» (ποίησιν ψιλήν ἢ ἐν ᾧδῃ). Следовательно, далеко не все стихи создавались для пения. Некоторые из них просто декламировались. И это еще одно подтверждение того, что поэтическое и музыкальное творчество не всегда соединялось в одном мастере.

С этой точки зрения интересен анекдот, рассказывавшийся о Пиндаре (перевод М. Л. Гаспарова): «Когда его спросили, почему он песни пишет, а петь не умеет, он ответил: "Ведь и корабельных дел мастера умеют кормило сделать, а не умеют им править"»⁴⁴.

⁴³ Как известно, в древнегреческом стихосложении стопа, объединяющая длинные и краткие слоги, является наименьшей метрической системой и поэтому служит элементом ритмической организации. Следовательно, в цитируемом месте Платон говорит о ритме и напеве.

⁴⁴ Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. Издание подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1980. С. 7.

Даже если этот анекдот был результатом позднеантичного творчества, когда синкретизм потерял многие свои позиции, он достаточно реально отражает суть творчества меликов и подтверждает, что далеко не всегда поэт и музыкант совмещались в одном лице.

Название «мелики» в применении к этим поэтам оправдывает себя только тогда, когда оно подразумевает, что часть их поэтического творчества пелась.

Вот самые известные из меликов.

Архилох с острова Парос⁴⁵ (время его жизни соотносят с VII веком до н. э.; считается, что в одном из своих стихотворений он упоминает солнечное затмение, которое якобы произошло 5 апреля 648 года до н. э.). В древности он был известен как воин-наемник, воевавший на островах Фасосе, Евбее и Наксосе (здесь он погиб в сражении), во Фракии и в Великой Греции (южная Италия), а также как яркий представитель монодийческой лирики, предназначавшейся для сольного исполнения. От творчества Архилоха сохранилось немногим более сотни небольших отрывков с самой разнообразной тематикой, начиная от любовной и кончая нравоучительными баснями. О их музыкальной стороне почти ничего неизвестно. Источники говорят о том, что некоторые из его песен пользовались большой известностью. Особенно популярен был гимн, прославляющий Геракла, в котором был характерный припев: «тенелла, славься победитель» (τήνελλα, ᾧ καλλίνικε χαῖρε). Очевидно, ничего не значащее слово «тенелла» (наподобие нашего *тра-ля-ля*) предполагало достаточно длинный распев и, возможно, многократное повторение, как это часто бывает при всяких вокализах. Можно предполагать, что львиная доля успеха гимна, посвященного Гераклу, стала следствием этого яркого и запоминающегося припева. Не исключено, что Архилох «подслушал» его в фольклоре, поскольку подобные припевы имеют-

⁴⁵ Один из Кикладских островов Эгейского моря, кругообразно расположенных вокруг Делоса. Из-за этого они и получили свое название «Киклады» (Κυκλάδες — круговые).

ся в певческом репертуаре любого народа⁴⁶. Известно, что много времени спустя на Олимпийских играх нередко исполнялся такой гимн с аналогичным припевом. Никто не может утверждать, что гимн там звучал на том же напеве, на котором он распевался во времена Архилоха, но несомненно, что распев «тенелла» (пусть даже заимствованный) вошел в обиход из песни на слова Архилоха⁴⁷. Но каковы были интонации этого распева, мы уже никогда не узнаем.

Архилоху приписывается много нововведений в поэтико-музыкальное искусство, особенно в области поэтического метра⁴⁸. Самое развернутое их описание дано в трактате Псевдо-Плутарха (О музыке 1140 F — 1141 B). Несмотря на то что этот обширный отрывок труден для понимания, его содержание стоит того, чтобы он был приведен полностью. Автор сочинения описывает, какие новшества были внедрены в древнегреческую музыку в архаичную эпоху. После перечисления заслуг Терпандра⁴⁹ он начинает описывать новаторские грани творческой деятельности Архилоха⁵⁰.

Ἀλλὰ μὲν καὶ Ἀρχίλοχος *Затем Архилох сверх того*
τὴν τῶν τριμέτρων ῥυθμοποι- *изобрел ритмическую организацию*
ἱαν προσεξεύρε καὶ τὴν εἰς *триметров*⁵¹, *включение неоднор-*

⁴⁶ По свидетельству Гесиохия, у фракийцев бытовала вокальная заплата, распеваемая на таком же бессмысленном наборе слогов «торелле» (торέλλη) и сопровождаемая звучанием авлоса.

⁴⁷ Например, Аристофан в комедии «Богатство» (290) имитирует звуки кифары вокализмом «треттанело» (θρεττανελό).

⁴⁸ Как известно, лишенное рифмы древнегреческое стихосложение — метрическое и основано на чередовании долгих и кратких слогов. Два кратких слога по длительности равны одному долговому. Сильная часть стопы — «арсис» (ἄρσις), а слабая — «тесис» (θέσις).

⁴⁹ О нем см. далее.

⁵⁰ Текст трактата Псевдо-Плутарха «О музыке» цит. по изд.: *Plutarque. De la musique. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, par Fr. Lasserre. Olten; Lausanne, 1954.

⁵¹ Очевидно имеются в виду ямбические триметры — разновидность шестистопного ямбического стиха, то есть стиха, состоящего из шести стоп. Стопа (πούς) — ритмическая единица, состоящая из соединения двух или более слогов.

τοὺς οὐχ ὁμογενεῖς ῥυθμοὺς *родных ритмов, паракаталогу и*
ἐντασιν καὶ τὴν παρακατα- *инструментальное сопровожде-*
λογὴν καὶ τὴν περὶ ταῦτα *ние к ним. Ему первому припи-*
κροῦσιν. Πρώτῳ δ' αὐτῷ τὰ τ' *сываются эподы*⁵², *тетрамет-*
ἐπαδὰ καὶ τετράμετρα καὶ *ры*⁵³, *кретик*⁵⁴ *и просодиак*⁵⁵, *а*
τὸ κρητικὸν καὶ τὸ προσο- *также приумножение героиче-*
διακὸν ἀποδέδοται, καὶ ἡ τοῦ *ского ритма*⁵⁶; *некоторыми же*
ἡρώου αὐξήσις, ὑπ' ἐνίων δὲ *[ему приписывается] и элегиче-*
καὶ τὸ ἐλεγείον· πρὸς δὲ *ское двустиишии*⁵⁷, *а к этим [ново-*
τούτοις ἢ τε τοῦ ἱαμβείου πρὸς *введениям еще] включение ямба*⁵⁸

⁵² Вообще, словом «эпод» (ἐπῳδός) называлась часть произведения, предназначавшаяся, как правило, для солиста и исполнявшаяся после хоровых звучаний строфы и антистрофы (см. далее описание нововведения, осуществленного Стесихором). Этим же словом именовали стих (или строфу), несколько раз повторявшийся после строфы (нечто вроде постоянного припева-рефрена). И наконец, под *эподом* подразумевался человек, певший или речитировавший магические заклинания, пытаясь излечить больного. Однако в цитирующемся фрагменте это слово дано в среднем роде (ἐπῳδόν), и это противоречит его обычному применению. В свое время Теодор Рейнак предложил трактовать данное место как указание на сочинение, состоящее из двух стихов (*дистих* — *διστίχον*), где второй стих более краткий, чем первый (*Plutarque. De la musique. Édition critique et explicative* par H. Weil et Th. Reinach. Paris, 1900. P.108, сноска 278). Однако состояние изучения этого вопроса столь плачевно, что за прошедшее столетие предположение Т. Рейнака не удалось ни подтвердить, ни опровергнуть.

⁵³ Тетраметр — стих, состоящий из четырех диподиев, каждый из которых представляет собой сочетание двух стоп.

⁵⁴ То есть «критский» — метрическая стопа, состоящая из трех слогов: долгого, краткого и долгого.

⁵⁵ Просодическая стопа состоит из двух долгих и одного краткого слога.

⁵⁶ Так именовался знаменитый *гекзаметр*, которым написаны поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». Гекзаметр — стих, состоящий из шести *дактилических* стоп (*дактилическая* стопа содержит один долгий слог и два кратких). Причем в каждой стопе два кратких слога могут заменяться одним долгим. Обычно в середине стиха имеется *цезура* (пауза), делящая стих на две части.

⁵⁷ Под «элегическими двустиишиями» в античности понимали конструкцию из соединения *гексаметра* (см. предыдущую сноску) и *пентаметра* — того же самого гексаметра, но с усечением двух краткостей в третьей и шестой стопах.

⁵⁸ Ямб — стопа, состоящая из краткого и долгого слогов.

τὸν ἐπιβατὸν παίωνα ἑντάσις καὶ ἡ τοῦ πύξημένου ἡρώου εἰς τε τὸ προσοδιακὸν καὶ τὸ κρητικόν. Ἔτι δὲ τῶν ἱαμβείων τὸ τὰ μὲν λέγεσθαι παρὰ τὴν κροῦσιν τὰ δ' ᾄδεσθαι Ἀρχίλοχόν φασι καταδείξαι, εἶθ' οὕτω χρήσασθαι τοὺς τραγικούς ποιητάς.

в элибатический пэон⁵⁹ и [включе-
ние] увеличенного героического
ритма в просодиаκ и кретик. А еще
говорят, что Архилох обучал чте-
нию ямбов либо под инструмен-
тальный аккомпанемент, либо пе-
нию, которым так пользовались
[потом] трагические поэты.

Неподготовленному читателю, знакомящемуся с этим длин-
ным каскадом специальных терминов, может показаться, что речь
идет о коренном переустройстве средств поэтико-музыкальной
выразительности. Однако нетрудно обратить внимание на то, что,
за редким исключением, здесь говорится только о «нововведе-
ниях» в области метрики. Чтобы по достоинству оценить под-
линность сообщаемых здесь фактов, нужно иметь в виду, что
констатация всех этих «нововведений» была сделана много
столетий спустя после жизни Архилоха. Сведения же о творче-
стве мелических поэтов предшествующей ему эпохи тогда про-
сто отсутствовали. Поэтому Архилоху можно было приписать
создание всего, что использовалось в художественном творче-
стве и во время его жизни, и даже позже. Во всяком случае, все
упомянутые в процитированном отрывке «нововведения» к му-
зыкальной стороне поэзии Архилоха имеют лишь опосредован-
ное отношение.

Единственное, что непосредственно касается ее музыкально-
го исполнения, — сообщение о так называемой *паракаталоге*.
Если эта информация верна, то она поможет понять лишь одну
особенность музыкального звучания поэзии Архилоха.

Паракаталога (параκαταλογή) — особый жанр, использовав-
шийся впоследствии в античной трагедии. Он предполагал испол-
нение стихов в сопровождении музыкального инструмента. При-
чем на одних участках формы эти стихи пелись, а на других —

⁵⁹ Пеон — стопа, включающая в себя один долгий и три кратких слога.
Что же касается элибатического пеона, то, по свидетельству Аристиды Квин-
тилиана (О музыке I 16), стопа этого размера, «используя 4 части, состоит из
двух арсисов и двух различных тесисов» (τέτρασι χρόμενος μέρεσιν ἐκ διεῖν
ἀρσέων καὶ διεῖν διαφόρων θέσεων γίνεται).

декламировались. Такое сопоставление давало исполнителям воз-
можность разнообразить художественный материал, и именно та-
кой способ исполнения создавал «неоднородность ритмов», о кото-
рых сообщается в тексте Псевдо-Плутарха. Кстати, упоминание
здесь *паракаталогов* соответствует заключительной части процити-
рованного фрагмента, в которой сообщается, что Архилох обучал
чтению и пению стихов под инструментальное сопровождение. Та-
ким образом, можно предполагать, что в наиболее типичных для
творчества Архилоха произведениях были декламировавшиеся и
распевавшиеся эпизоды. К тому же исполнение каждого из них со-
провождалось звучанием музыкального инструмента.

Вот, кажется, и все, что можно извлечь из информации Псев-
до-Плутарха.

Тиртей. Он считается современником Архилоха. Однако био-
графические сведения о нем крайне расплывчаты. Точно не уста-
новлено даже, откуда он родом (одни считали его афинянином, дру-
гие — ионийцем, а третьи — дорийцем). Известно только, что к
началу второй Мессенской войны (ее сейчас датируют 660–643 гг.
до н. э.) он жил в Афинах, но затем волею судьбы оказался в Спарте.
В античных источниках переезд Тиртея из Афин в Спарту описы-
вается следующим образом.

Между Спартой и Афинами шла длительная и изнурительная
Мессенская война. После одного из сражений, когда спартанское
войско потерпело сокрушительное поражение, лакемоняне
(т. е. спартанцы) упали духом. В периоды таких драматических
событий, когда нужно было принять единственно верное реше-
ние, эллины обращались к тому, кто, по общему мнению, мог
предсказать будущее, — к оракулу Аполлона в Дельфах. В ответ
на запрос спартанцам было дано прорицание, смысл которого
сводился к тому, что они должны призвать к себе в помощники и
советники кого-нибудь из своих врагов — афинян. Совет был
действительно парадоксальным. Но послушаться его древние эл-
лы не могли. Слишком крепка была вера в Аполлона-
прорицателя. Поэтому спартанцы снарядили посольство в Афины
и сообщили им предсказание оракула. Очевидно, узнав его, афи-
няне были удивлены не менее спартанцев. Однако и они не могли
послушаться повеления, исходившего из Дельф. Но, пылая нена-
вистью к спартанцам, они дали им в советники Тиртея, который

«был учителем грамоты, считался человеком небольшого ума и был хромым на одну ногу» (Павсаний IV 15, 3). Афиняне были искренне убеждены в том, что такой человек не сможет принести большую пользу их врагам. Оказавшись в Спарте, Тиртей действительно не помогал лакедемонянам советами, но он стал слагать патриотические элегии, распевавшиеся в сопровождении авлоса и помогавшие воодушевлять спартанцев в сражениях. Говорят, что именно эти элегии и способствовали тому, что ход Мессенской войны изменился в пользу спартанцев. О музыкальной стороне творчества Тиртея не сохранилось никаких сведений.

Сафо (ее рождение относят к середине VII века до н. э.). Биографические сведения о ней почти не сохранились. Известно только, что она родилась на острове Лесбос и всю жизнь прожила там же — в городе Митилена (не считая годов изгнания, когда во время политических неурядиц поэтесса должна была покинуть родину и некоторое время жить на Сицилии). Эпитеты, сопровождавшие ее творчество после смерти, были самые восторженные: «Десятая муза», «Смертная муза», «Женский Гомер» и т. д. Главная тема поэзии Сафо — любовь. Она не стесняется описывать свою страсть и к юношам, и к девушкам⁶⁰. Ее перу принадлежат свадебные песни «эпиталамии» (ἐπιθαλάμια), исполнявшиеся хором девушек и юношей перед дверями комнаты, в которую удалялись после праздничного застолья молодожены. Эти песни были двух типов: «убаюкивающие» (κατακοιμητικά) и «пробуждающие» (διεγερτικά). Первые пелись сразу же после того как молодожены заходили в спальню, а вторые — утром. Сафо сочиняла также гимны в честь богов (известен ее «Гимн Афродите») и посвятительные эпиграммы.

Свидетельства же о музыке, сопровождавшей поэзию Сафо, вообще не сохранились. Действительно, разве можно принимать всерьез сообщение словаря «Свида», что Сафо изобрела плектр — тонкую пластинку, делающуюся из дерева, кости или металла, которой приводили в движение струны на инструментах⁶¹. Ведь та-

кое приспособление было известно музыкантам-инструменталистам издавна.

Столь же неправдоподобно выглядит информация (Псевдо-Плутарх. О музыке 1136 C–D) о том, что «Сафо первая обнаружила смешанно-лидийский [стиль]» (Σαπφὸ πρῶτην εὑρεσθαι τὴν Μίξολυδιστί). По утверждению Псевдо-Плутарха, такая информация восходит к столь авторитетному автору, как Аристоксен. Но не нужно забывать, что между периодами, когда жили Сафо и ученик Аристотеля Аристоксен, лежит промежуток, который, по современным хронологическим представлениям, исчисляется почти тремя столетиями. А если эти представления верны, то Аристоксен мог уже пользоваться легендами, которыми к тому времени обросли жизнь и творчество знаменитой поэтессы. Кроме того, вряд ли следует с абсолютным доверием относиться к утверждению «Аристоксен говорит», которое даже не сопровождается ссылкой на конкретную его работу (как это делается в в других письменных памятниках, например в сочинении Афиней). И самое главное, чем-то анекдотичным кажется сама возможность «обнаружить» или — еще фантастичнее — «изобрести» стиль (как иногда переводят глагол εὑρεσθαι)⁶². Особенно если речь идет о стиле, сформировавшемся в искусстве целого народа, и даже если этот стиль оказался «смешанным» с какими-то ино-родными влияниями. Вполне возможно, что упоминание «смешанно-лидийского» стиля — почти стершийся от времени след, указывающий на какой-то особый стиль, присущий музыке, на которую распевались стихи Сафо. Вспомним, что эолийский остров Лесбос, родина поэтессы, расположен недалеко от берега Малой Азии, на котором раскинулась Лидия. Поэтому вполне возможно, что на острове постоянно ощущалось художественное влияние лидийцев. Соединенное с местными эолийскими традициями, оно способствовало формированию некоего «полулидийского» или «смешанно-лидийского» стиля⁶³. Его самой яркой представительницей стала Сафо, и поздняя молва приписала ей

⁶⁰ На Лесбосе процветала школа девушек, возглавляемая Сафо. Ученицы и педагоги-женщины жили вместе в «обиталище учеников муз». Такая достаточно автономная среда создавала все условия для распространения однополрой любви.

⁶¹ Подробнее о плектре см. далее.

⁶² Не менее анекдотично, когда субстантивированное наречие «миксолидийский» (Μίξολυδιστί) переводят как «миксолидийский лад». Но у нас еще будет возможность остановиться на подобных переводах.

⁶³ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки. С. 263–273, 280–287, 310–314, 392–401.

его «изобретение». Вне зависимости от того, насколько плодотворно такое предположение, нужно смириться с фактом, что об этом стиле мы уже никогда ничего не узнаем.

Фалет из Гортины⁶⁴. Он вошел в историю как один из сподвижников спартанского законодателя Ликурга, жившего, по утверждению современных историков, где-то между IX и VII веками до н. э. Ликург пригласил критянина Фалета в Спарту, чтобы с помощью его песнопений утвердить там законность и порядок. Фалет оправдывает надежды Ликурга и, по словам Плутарха (Ликург 4), «слова [и] напевы одновременно [сочиненные] им призывали к послушанию и единомыслию мелодиями и ритмами... [производящими] умиротворяющее действие». По свидетельству неоплатоника Порфирия (Жизнь Пифагора 32), знаменитый Пифагор по утрам распевал песнопения Фалета⁶⁵. Однако об особенностях его музыкального творчества почти ничего не сообщается.

Существующее единственное сообщение на этот счет столь противоречиво и недостоверно, что знакомство с ним ничего не проясняет. Информация, о которой идет речь, исходит от писателя Главка из Регия⁶⁶ (считается, что он жил и работал на рубеже V–IV веков до н. э.), но содержится она в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» (1134 E, § 10):

Γλαῦκος γὰρ μετ' Ἀρχίλοχον φάσκων γεγενῆσθαι Θαλήταν, μεμιῆσθαι μὲν αὐτόν φησι τὰ Ἀρχιλόχου μέλη, ἐπὶ δὲ τὸ μακρότερον ἐκτεῖναι, καὶ παίωνα καὶ κρητικὸν ῥυθμὸν εἰς τὴν μελοποιίαν ἐνθεῖναι, οἷς Ἀρχίλοχον μὴ κεχρῆσθαι, ἀλλ' οὐδ' Ὀρφέα οὐδὲ Τέρπανδρον. ἐκ γὰρ τῆς Ὀλύμπου αὐλήσεως Θαλήταν φασὶν ἐξειργάσθαι ταῦτα καὶ δόξαι ποιητὴν ἀγαθὸν γεγονέναι.

Главк, утверждая, что Фалет жил после Архилоха, говорит, что он подражал мелосам Архилоха, увеличивая их размеры и вводя в композицию пеон и кретик, которыми Архилох не пользовался, подобно Орфею и Терпандру. Ибо говорят, что Фалет заимствовал [их] из авлосовой музыки Олимпа, что и прославило [его] как выдающегося творца.

⁶⁴ Гортина — город, располагавшийся в центральной части Крита.

⁶⁵ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке. СПб., 2003. С. 6–61.

⁶⁶ Регий — город в Брутии, в Италии (ныне Reggio).

Когда выше приводились свидетельства из того же сочинения Псевдо-Плутарха (§ 28), касающиеся творчества Архилоха, то там утверждалось, что не Тиртей, а Архилох ввел в художественную практику такие размеры, как кретик и пеон. Но, может быть, верны сведения Главка, а не предыдущие? Обсуждая сообщение о музыкальных гранях творчества Архилоха, мы уже могли убедиться, сколь сомнительны дошедшие до нас материалы о нем. Информация, исходящая от Главка, ненамного лучше. Чтобы убедиться в этом, достаточно лишь задуматься над заключением процитированного отрывка: *как можно из инструментальной музыки Олимпа, лишенной вообще какого-либо текста⁶⁷, заимствовать, как утверждается в сочинении Псевдо-Плутарха, поэтические размеры пеона и кретика?* Таким образом, музыкальный лик поэзии Фалета остается полностью затемненным.

Алкман (причислен современной историей литературы к VII веку до н. э.). Согласно некоторым источникам, Алкман родом из Спарты. Однако, согласно другим свидетельствам, он родился в городе Сарды, расположенном в Лидии (Малая Азия), но был продан в рабство в Спарту, где впоследствии стал свободным и остался жить. Считается, что Алкман стал основателем классического хорового стиля. Он писал гимны, пеаны, гипорхемы⁶⁸ и свадебные песни, называвшиеся «гименеями» (ὑμέναιοι). С гимнеями друзья провожали невесту от дома родителей до дома жениха (у греков и римлян Гименеем назывался бог брака). Какие-либо другие более конкретные свидетельства отсутствуют⁶⁹.

Алкей. Согласно современным энциклопедиям, он жил на рубеже VII–I веков до н. э.⁷⁰ Поэтому он рассматривается как

⁶⁷ О творчестве Олимпа см. далее.

⁶⁸ Судя по всему, здесь главенство принадлежало не танцу, а стихам, звучавшим на фоне танца. Даже само название отражает такое взаимоотношение между поэзией и танцем: «гипо» (ὑπό — под, в сопровождении), «порхема» (ὀρχημα — танец), то есть — под танец, в сопровождении танца.

⁶⁹ Об инструментах, сопровождавших пение стихов Алкмана, см. гл. II.

⁷⁰ К VII веку до н. э. сейчас принято относить еще одного выдающегося мастера — Терпандра. Но так как его тексты почти не сохранились, а увидели лишь некоторые сообщения о музыкальной стороне его творчества, то его деятельность будет освещена в другом разделе (см. гл. II, § 2).

младший современник Сафо и ее земляк. Активно участвуя в политической жизни Лесбоса, Алкей, подобно Сафо, перенес горечь изгнания. Он считается ярким представителем эолийской поэзии. Если это связано не только с его стихами, но и с их напевами, то можно предполагать, что последние основывались исключительно на местных традициях.

В античную литературу закралось свидетельство (Афиней X 29 А), что Алкей, как и великий комедиограф Аристофан, «писали [свои] сочинения пьяными» (μεθύοντες ἔγραφον τὰ ποιήματα). Не исключено, что эта легенда возникла благодаря музыкально-поэтическому жанру, к которому часто обращался Алкей — к застольной песне. Она называлась «сколией» (σκόλιον). Прилагательное «сколиос» буквально означало «искривленный», «непрямой». По поводу происхождения этого термина в древнегреческой письменной традиции существуют две версии.

Одна из них связана со следующим обычаем. В конце пира, после обильного приема вина и еды, тот, кто чувствовал себя наиболее искусным певцом или был более других «подогрет» выпитым вином, держа в руках миртовую ветвь, запевал песню. Ее содержание могло быть самым различным — от прославления возлюбленной до прославления всех радостей жизни. Пропев какой-то раздел песни, певец передавал миртовую ветвь не рядом сидящему, а следующему — тому, кто сидел «через одного» либо наискось от него. Тот же, в свою очередь, пропев дальнейший раздел песни, передавал ветвь следующему соотрапезнику, возлежащему за столом в аналогичном порядке. И так продолжалось до тех пор, пока песня не завершалась. Якобы этот «искривленный» порядок участников и вызвал к жизни название «сколия». По свидетельству безымянного схолиаста⁷¹ к комедии Аристофана «Облака» (к стиху 1364), кое-что из такого обычая было зафиксировано в сочинении последователя Аристотеля, географа и историка, относимого исследователями к рубежу IV–III веков до н. э., Дикеарха из Мессины. Схолиаст свидетельствует: «Дикеарх в [сочинении] "О музыкальных соревнованиях" [говорит]... что

⁷¹ От слова «схолион» (σχόλιον — объяснение, толкование, комментарий). «Схолиастами» именовали ученых, разъяснявших древние тексты.

поющие на пирах по некой древней традиции поют, держа ветвь мирта или мирты» (Δικαίαρχος ἐν τῷ Περὶ μουσικῶν ἀγώνων... οἷτε γὰρ ᾄδοντες ἐν τοῖς συμποσίοις ἐκ παλαιᾶς τινος παραδόσεως κλῶνα δάφνης ἢ μυρρίνης λαβόντες ᾄδουσι).

Другая версия происхождения слова «сколия» представлена у Прокла (Хрестоматия 19): «Сколическая песнь пелась во время допосек, поэтому иногда [ее] называют разгульной» (τὸ δὲ σκόλιον μέλος ᾄδετο παρὰ τοὺς πότους διὸ καὶ παροίνιον ἐστὶ δτε καλοῦσιν). В этом фрагменте — намек на «неровную», «искривленную» походку подвыпившего человека, отчего песня якобы и получила название «сколия».

Кроме того что Алкей много трудился в жанре сколии, никаких других свидетельств, которые можно использовать для понимания музыкального стиля его произведений, не сохранилось.

Стесихор (его жизнь и деятельность традиционно соотносятся с рубежом VII–VI веков до н. э.). Под этим прозвищем в историю античного искусства вошел поэт и кифарод Тисий (Τισίας, или Τ[ε]ισίας), родившийся в Гимере, — городе, расположенном на северном побережье Сицилии, и умерший в год 57 Олимпиады⁷² (или, как ныне принято исчислять, в 552 году до н. э.). Считается, что основная его заслуга состоит во введении в художественную практику так называемой «триады Стесихора», радикальным образом трансформировавшей форму певшихся хоровых произведений.

Прежде, до Стесихора, она состояла, как правило, из нескольких *строф*. При исполнении одной строфы, которая могла представлять собой музыкально-поэтическое построение различных размеров, поющий и танцующий хор двигался слева направо. Когда одна строфа завершалась, хор изменял направление движения (само слово «строфа» — *στροφή* обозначает *поворот, смену*) и исполнял новую строфу, называвшуюся уже «антистрофой» (*ἀντιστροφή* — *противострофа*). Когда завершалась и антистрофа, то вся форма, состоящая из двух строф, повторялась, но только уже с другим текстом. И так могло повторяться многократно. Все это, безусловно, способствовало созданию некоего однообра-

⁷² Как известно, длительное время в древней Элладе летоисчисление велось по Олимпийским играм, проводившимся каждые четыре года.

зия, что с течением времени, безусловно, снижало уровень художественно-эмоционального восприятия таких произведений.

Так вот, после исполнения строфы и антистрофы Тисий вводит новый раздел, названный «эподом» (ἐπῳδός). Однако во время его пения хор уже не двигался, а стоял, как нередко стояли кифароды во время пения под кифару. В крупных произведениях такая триада могла повторяться несколько раз. Это было настолько ярким событием, что Тисий получил прозвище «Стесихор» (στῆσιχорός), что можно перевести как «установщик хора», в том смысле, что он ставит его, останавливает его движение. Очевидно это имелось в виду в словаре «Свида», где сообщается, что Стесихор «первый поставил хор [как для исполнения] кифародии» (πρῶτος κίθαριδιᾶ χορὸν ἔστηκε). С тех пор уже никто не говорил о Тисии, поскольку росла слава Стесихора.

Стесихору приписывается создание и так называемой «палинодии» (παλινῳδία, см., например, Платон Федр 243b). Это слово произошло от глагола «палинодейи» (παλινῳδεῖν), означающего *вновь запевать песню* и одновременно *брать назад свои слова, отказываться от своего мнения*. Как утверждается в словаре «Свида», «палинодия — это противоположная песнь или противоположное тому, что было сказано прежде» (παλινῳδία, ἐναντία ᾠδῇ ἢ τὸ τὰ ἐναντία εἰλεῖν τοῖς προτέροις). Предание, призванное объяснить появление палинодии, говорит о том, что Стесихор якобы лишился зрения за то, что в своей песне осудил дочь Зевса Елену, из-за которой началась кровопролитная Троянская война. Но потом он сочинил *палинодию*, то есть поэму, в которой Елена уже не порицается. В результате такого художественного «акта исправления» к нему вернулось зрение.

Но все это, конечно, никак не проясняет особенности музыки, которой звучивались сочинения Стесихора.

Анакреонт. Говорят, что он родился приблизительно в 563 году до н. э., в Теосе — одном из ионийских городов Малой Азии. По свидетельству источников, большую часть своей жизни он прожил на острове Самос, при дворе тирана Поликрата. Когда же Самос оказался во власти персов и Поликрат был казнен, Анакреонт бежал в Афины. Умер он в глубокой старости, в возрасте 85 лет. О его поющей поэзии очень хорошо сказано у Афиней (XIII 600 D): «шум пиров, обольщение женщин,

приятность, беспечность» (συμπλοσίῳν ἐρέθισμα, γυναικῶν ἡρερόπνευμα, ...ἡδὺν, ἄλυπον). Уже одних этих слов достаточно, чтобы представить себе характер музыки, на которую распевались стихи поэта. Вместе с тем сообщения о ней крайне неопределенны. Причем это касается не только самого музыкального материала, но даже инструментов, которыми Анакреонт любил сопровождать пение своих стихов. Так, например, в только что приведенном отрывке из Афиней поэт квалифицируется как «враг авлосов [и] друг барбитона» (αὐλῶν ἀντίπαλον, φίλον βάρβιτον). А историк Неант из Кизика⁷³ (у Афиней IV 175 E) даже непосредственно связывает имя Анакреонта с изобретением *барбитона*. Вместе с тем в одном из сохранившихся его стихов (Там же, XIV 635 C) сам поэт утверждает:

Имея магадис⁷⁴ с 20 струнами, я бряцаю [на нем].

Ψάλλω δ' εἵκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων

Отсюда следует, что его поэзия распевалась, не только под *барбитон*, но и под *магадис*. Конечно, появление здесь *магадиса* можно рассматривать как некий поэтический образ, созданный только для того, чтобы показать, что поэзия Анакреонта не должна сопровождаться примитивными и простыми инструментами с малым количеством струн, что она достойна других, более сложных инструментов. Вообще же, не исключено, что приведенное выше сообщение о *барбитоне*, дошедшее до нас, опять-таки через «третьи руки», также исходит из поэтических образов утраченных стихов поэта. Хотя вполне возможно, что в этих сообщениях кроется нечто от действительности. Но сейчас уже не представляется возможным отделить реальность от поэтического вымысла или от искажений древних сообщений, сложившихся в более поздней литературной традиции.

Единственная правдоподобная и частично заслуживающая доверия информация о музыкальном облике Анакреонта — со-

⁷³ Кизик — город на полуострове мисийского побережья нынешнего Мраморного моря, которое древние эллины называли Пропонтидой (Προποντις — «предморье»). Исследователи связывают деятельность Неанта с III веком до н. э.

⁷⁴ Обо всех упоминаемых здесь инструментах см. далее.

общение, якобы исходящее от философа Посидония из Амапен (в Сирии), жившего, как считается, на рубеже II–I веков до н. э. Афиней (XIV 635 D) пишет:

καὶ ὁ μὲν Ποσειδώνιος φησὶν τριῶν μελωδιῶν αὐτὸν μνημονεύειν. Φρυγίου τε <καὶ Δωρίου> καὶ Λυδίου· ταύταις γὰρ μόναις τὸν Ἀνακρέοντα κεχρησθαι ὧν ζ' χορδαῖς ἐκάστης περαινομένης εἰκότως φάναι ψάλλειν αὐτὸν κ' χορδαῖς, τῷ ἀρτίῳ χρησάμενον ἀριθμῷ τὴν μίαν ἀφελόντα.

И Посидоний говорит что [в своей поэзии] он⁷⁵ упоминает [напевы] трех мелодий — фригийский, дорийский и лидийский, ибо только ими одними пользуется Анакреонт. Так как каждая из из них исполняется на 7 струнах, то ему кажется естественным брять на 20 струнах, опуская одну для четного числа.

Конечно, вторая половина этого сообщения основана уже на параграфах поздней теории музыки, согласно которым античные интонационные образования «укладывались» в гептахордные (7-струнные) системы. Не случайно именно эта место из сообщения Посидония вызвало критику тех, кто присутствовал на диспуте, описанном у Афиней (Там же). Его оппонент утверждал: «Посидоний не знает, что магадис — древний инструмент» (ἀγνοεῖ δ' ὁ Ποσειδώνιος ὅτι ἀρχαῖον ἐστὶν ὄργανον ἢ μάγαδις). Другими словами, с позиций современной Афинейю науки о музыке нет никаких оснований говорить о древнем инструменте, связанном с творчеством Анакреонта.

Рациональное же зерно этого сообщения заключается в том, что напевы анакреонтовой лирики, скорее всего, могли озвучиваться популярными в древней Элладе *стилями* — дорийским, фригийским и лидийским, сформировавшимися в художественной жизни этих знаменитых племен⁷⁶. Но, конечно, этого слишком мало, чтобы можно было представить, как пелись стихи Анакреонта.

Симонид (историки литературы указывают такие рамки его жизни: ок. 556–468/7 гг. до н. э.). Он родился в городке Кулиде, на острове Кеос, входящем в группу Киклад. Большую часть жизни провел при дворах различных владык, а в конце жизни

в Сиракузах, где и умер на 88 году. Сочинял гимны, пэаны, гипорхемы, элегии и посвященные эпиграммы. Однако о музыкальной стороне его творчества ничего неизвестно. Когда у Платона обсуждаются стихи Симонида (Протагор 347a), то утверждается, что именно «Симонид создал эту песню» (Σιμωνίδης... πεποιηκέναι τοῦτο τὸ ᾄσμα). Эти слова можно трактовать по-разному: либо Симонид создал и текст песнопения, и напев; либо Симонид являлся творцом текста. Ведь о композиторе тогда зачастую не приходилось говорить: слова могли распеваться на известную мелодию или на ту, которая настолько давно «закрепилась» за этим текстом, что имя ее автора оказалось забытым. Главенство слова, действовавшее тогда в любом «художественном союзе», предполагало, что слава падала на поэта, а композитор по многим причинам находился в тени этой славы.

Пиндар (традиционно считается, что он жил в период приблизительно с 522 по 446 г. до н. э.). Он родился в небольшой деревушке в Беотии, близ Фив. Согласно существующему «Жизнеописанию Пиндара» (созданном много столетий спустя и впитавшем в себя легенды и предания), в его роду были потомственные музыканты, и он воспитывался в музыкальной среде. Он сочинял гимны, пэаны, гипорхемы, похоронные плачи, называвшиеся «френами» (θρήνοι), и песни-прославления «энкомии» (ἐγκώμια). У Афиней (XIII 573 F) сказано, что «Пиндар первый написал энкомий» (Πινδαρός τε τὸ μὲν πρῶτον ἔγραψεν... ἐγκώμιον) в честь одного из победителей Олимпийских игр 464 года до н. э. — Ксенофонта Коринфского. Совершенно очевидно, что в этом сообщении речь идет не об энкомии, а о близком ему по жанру «эпиникии» (ἐπινίκιον). Именно эпиникии — музыкально-поэтические гимны, прославляющие победителей на общегреческих национальных Олимпийских, Пифийских, Истмийских и Немейских играх, — принесли особую славу Пиндару. Однако никаких сведений о музыкальной стороне его творчества не сохранилось.

Правда, в XVII столетии известный ученый своего времени, иезуит Афанасий Кирхер (1601–1680) опубликовал в своей знаменитой книге «Musurgia universalis»⁷⁷ текст отрывка из

⁷⁵ То есть Анакреонт.

⁷⁶ Подробнее об этом см. далее.

⁷⁷ Kircher A. Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni. Roma, 1680.

Первой Пифийской оды⁷⁸ Пиндара, сопровождаемый нотными знаками:

*Златая форминга⁷⁹ — общее достояние
Аполлона и темновласых муз.
Она — начало, ибо нога внимает [ее] красоте⁸⁰.
Певцы подчиняются [ее] знаку,
Когда ты⁸¹ вызываешь бряцанием
Вступления для начал хороводов⁸².
То усмиряешь копьевидную молнию
Вечного огня⁸³.*

Публикуя этот материал, А. Кирхер сообщал своим читателям, что он обнаружил отрывок стихов Пиндара с нотами в библиотеке монастыря Св. Сальваторе, в Мессине (северная Сицилия). С момента выхода в свет книги А. Кирхера опубликованный им фрагмент на протяжении нескольких столетий многими рассматривался как подлинный образец античной музыки.

Однако далеко не все с одинаковым доверием относились к «находке» А. Кирхера. И для этого были серьезные основания. Кроме автора «Musurgia universalis», никто никогда не видел самой рукописи, из которой был заимствован сам фрагмент. Она словно исчезла. И это вновь порождало у многих сомнение в

подлинности отрывка. Кроме того, первые строки текста Пиндара в публикации А. Кирхера сопровождаются вокальной нотацией (chorus vocalis), а заключительные — инструментальной (chorus instrumentalis). Такая ситуация противоречит элементарной логике: если это произведение пелось в сопровождении инструмента, то оно все должно было содержать оба ряда нотных знаков — вокальных и инструментальных. Предположение же о том, что часть оды пелась, а часть игралась, вообще лишено смысла, так как инструментальные нотные знаки также подписаны под текстом. Все это вместе взятое, естественно, вызывало недоверие к представленному нотному тексту. Особенно активной началась дискуссия о подлинности музыки Первой Пифийской оды в 30-х годах XX столетия, когда было обнаружено, что вариант пиндаровского текста, опубликованный А. Кирхером, тот заимствовал из издания, осуществленного Эразмом Шмидтом в Виттенберге в 1616 году. Развернувшееся обсуждение показало, что «находка» Кирхера никак не может быть признана подлинным документом.

Таким образом, музыка, звучавшая в древности со стихами Пиндара — как и со стихами других древнегреческих поэтов, — навсегда для нас потеряна.

§ 3. Агоны

Жизнь древних эллинов была во многом похожа на соревнование. Явная или скрытая соревновательность постоянно присутствовала в отношениях между племенами, населявшими Пелопоннес, Малую Азию и Южную Италию. Она проявлялась в борьбе за сферы влияния, за территории, за первенство в Средиземноморье. Состязательностью отличались отношения между греческими городами-государствами, между филлами и даже между отдельными жителями. Она была заложена в самих нормах жизни, в действиях людей в самых различных сферах — политической, военной, экономической, хозяйственной, интеллектуальной, художественной и т. д. Поэтому с полным основанием грека

⁷⁸ О Пифийских играх, представлявших собой общегреческие художественные соревнования, см. гл. I, § 3. Их победители становились национальными героями, в честь которых даже слагались гимны. Пиндар сочинил свою первую пифийскую оду в честь Гирона Сиракузского победителя Пифийских игр 470 года до н. э.

⁷⁹ Χρυσῆα φόρμιγγ. Форминга — разновидность кифары (см.: гл. II, § 2). В одном русском переводе (В. Иванова) приводящейся оды Пиндара *форминга* названа кифарой, а в другом (М. Гаспарова) — лирой.

⁸⁰ То есть танцующие ноги согласовывают свои движения со звучанием форминги.

⁸¹ Обращение к форминге.

⁸² ἀγροῖχρον... προοίμιον ἀμβολᾶς. Здесь поэт использует два термина, обозначающих вступление: «анабола» (ἀναβολή, у Пиндара дорическое ἀμβολή) — инструментальное вступление, а «проэмион» (προοίμιον) — вступительный раздел самого танца.

⁸³ Заключительные два слова — αἰενάου πυρός — отсутствуют во фрагменте, опубликованном А. Кирхером.

архаичной эпохи можно назвать «агонистическим человеком»⁸⁴, от слова «агон» (ἀγών — *соревнование, состязание*).

Агональность запечатлена в мифах и в литературе Древней Греции. Вспомним хотя бы легенды, связанные с музыкальным творчеством: кифарод Аполлон соревнуется с авлетом Марсием и побеждает его. Кифарод Фамир соревнуется в пении с музами и оказывается побежденным (Гомер. Илиада II 594–600). С музами вступают в состязание по мастерству пения и сирены, которые также остаются побежденными (Павсаний IX 34, 2). Соревнуются между собой и пастухи-певцы (Феокрит. Идиллии I, VI, VIII). Все это результат того, что реальная жизнь давала бесчисленное множество примеров такой художественной соревновательности. Известно, что в Спарте участники совместных трапез соревновались в исполнении застольных песен — сколий. Созданный Платоном литературный жанр — диалог, в конечном счете представляет собой соревнование между участниками ученой беседы. Известно, что каждый музыкант античности хотел оказаться лучшим и именно соперничество зачастую становилось активным движущим импульсом для творчества.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что рано или поздно в Древней Элладе должны были возникнуть не только Олимпийские игры и им подобные спортивные соревнования, но и агоны, посвященные состязаниям в мусических искусствах. Однако прежде чем они были учреждены, музыка звучала на спортивных играх.

Во время соревнований по пятиборью — «пентатлов» (πένταθλοι) игралась сольная пьеса для авлоса (Павсаний V 17, 4). В Аргосе, на Сфенейских играх, название которых произошло от глагола «сфенейн» (σθένειν — *быть сильным*) и посвященных исключительно соревнованиям по борьбе, также звучала авлосовая музыка (Псевдо-Плутарх. О музыке 1140 C). Ученик великого Олимпа Гиеракс (VII век до н. э.) запечатлелся в истории как автор специальной сольной пьесы для авлоса, называвшейся «эндроме» (ἐνδρομή, от глагола ἐνδρομέω — *пробегаю*). Она звучала во время соревнований по бегу.

После того как провозглашались победители спортивных состязаний, устраивалось шествие, сопровождавшееся звучанием авлосов и хоров. Впереди шествовали увенчанные венками и одетые в яркие одежды победители. За ними следовали музыканты и хоровты. Звучали гимны во славу тех, кто был увенчан лавровым венком. Затем лучшие поэты слагали в честь их торжественные оды, а музыканты сочиняли для них музыку. И вновь пением и танцами величали спортсменов, ставших национальной гордостью Эллады.

Но все это была, так сказать, прикладная музыка, приспособленная для проведения спортивных соревнований и для прославления победителей. Ее исполнители (за редкими исключениями) не стремились к достижению вершин художественного мастерства, не пытались удивить слушателя оригинальной выразительностью музыки.

Затем пришло время и для состязаний в мусических искусствах. Самыми почетными из них были Пифийские игры. Они проходили в Дельфах у святилища Аполлона. Считалось, что эти игры учреждены в память победы Аполлона над чудовищем Пифоном. Согласно преданию, этот златокудрый бог разыскивал место для *оракула*⁸⁵. В его поисках Аполлон пришел в Дельфийскую долину, охранявшуюся Пифоном. В единоборстве бог победил чудовище и основал на месте поединка Дельфийский оракул. После этого убийства Аполлон очистился от крови Пифона и с лавровой ветвью в руке пришел в Дельфы. В память об этом мифическом событии были учреждены Пифийские игры.

Первоначально они состояли только из выступлений кифародов, исполнявших пеан в честь Аполлона. Исполнители, признанные лучшими, увенчивались лавровыми венками.

По свидетельству Страбона (География IX 3, 10) и как вычисляли историки Нового времени, в начале VI века до н. э. программа Пифийских игр была дополнена конными и гимнастическими состязаниями. Однако, несмотря на это, Пифиады оставались глав-

⁸⁵ От латинского — *oraculum* (*изречение, пророчество*), произошедшее от глагола *orare* (*говорить*). Его коррелятом в древнегреческом является *ορατήριον*. Оракулом называлось как само прорицание бога, так и место, где оно изрекалось.

⁸⁴ Подробнее об этом см.: Зайцев А. Культурный переворот в Древней Греции VIII–V веков до н. э. Л., 1985.

ным мусическим конкурсом. Постепенно в их программу включались состязания *авлетов* — исполнителей на авлосах, а потом и кифаристов. Здесь также выступали хоры. Причем в конкурсе участвовали не только сами хоровые коллективы, но и музыканты, сопровождавшие их выступления — «хоровой авлет» (χοράυλης) и «хоровой кифарист» (χοροκίθαριστής). Согласно легенде, в архаичную эпоху Пифийские игры проводились один раз в восемь лет, а начиная с третьего года 48 Олимпиады (по современным исчислениям — с 586 года до н. э.) — раз в четыре года (в каждый третий год олимпийского цикла).

Принято считать, что Пифийские игры существовали вплоть до конца IV века нашей эры. Согласно исследованиям историков, последний раз они состоялись весной 394 года: когда на престол в Римской империи взошел ревностный поборник христианства Феодосий I Великий, Пифийские игры, ассоциировавшиеся с языческим прошлым, были запрещены.

До этого Пифийские игры в Дельфах никогда не пропускались. Более того, в тех же Дельфах, начиная с четвертого года 125 Олимпиады (по принятым исчислениям он соответствует 277 году до н. э.), начали проводиться соревнования, названные «Сотериями», для чего был конкретный исторический повод. За несколько лет до этого на Балканский полуостров вторглись полчища кельтов, которых эллины называли галлами. Возле Дельф произошло решающее сражение между захватчиками и объединенными силами греков. Незванные пришельцы были разгромлены, и в честь этой победы были учреждены игры «Спасения» (Σωτηρία). Они посвящались Зевсу Сотеру (т. е. Спасителю) и Аполлону Пифийскому. В них участвовали рапсоды, кифароды, кифаристы, авлеты, детские и мужские хороводы, хоровые авлеты, поэты и «дидаскалы» (постановщики трагедий и комедий). Некоторые сохранившиеся надписи, содержащие списки участников «Сотерий», показывают, что ежегодно в них участвовало до 70 человек.

Другими важными играми, посвященным мусическим состязаниям, были так называемые Панафиней. Их мифологические истоки восходят ко временам борьбы колебателя земли бога Посейдона и великой вонительницы богини Афины за владение горо-

дом, выстроенным в Аттике получеловеком-полузмеей Кекропом. Боги Олимпа присудили его Афине, и с тех пор он называется Афинами. Здесь издавна ежегодно справляли праздник в честь Афины. Когда, согласно Павсанию (VIII 2, 1), Афинами правил герой Тесей, то эти праздники превратились в Панафиней (Παναθήναια — *всеафиней*), так как отмечались «всеми афинянами, объединенными в один город», что подразумевало всех жителей Аттики, сгруппировавшихся вокруг Афин.

Позднее, уже в историческое время, тиран Писистрат (560–527 годы до н. э.) превратил Панафиней в главное празднество всех афинян. Ежегодно проводились Малые Панафиней, а в каждый третий год Олимпиады — Великие Панафиней, отличавшиеся большой роскошью. Во время Панафинеев соревновались хоры, исполнявшие дифирамбы (дифирамбические агоны), кифароды, авлеты, кифаристы и авлоды (певцы, певшие под аккомпанемент авлоса), а также инструментальные ансамбли.

Кроме основных общенациональных агонов в различных областях Древнего мира устраивались многочисленные соревнования, связанные с почитаниями местных божеств, с определенными историческими событиями локального значения либо с пожеланиями отдельных владык. Так, в Арголиде, в городе Эпидавре, издавна почитался бог врачевания Асклепий. В его честь организовывались праздники и художественные соревнования, на которых выступали и музыканты. В Беотии такие конкурсы посвящались богу любви Эроту и музам. Более того, в той же Беотии, но в городе Орхомене, проводился праздник Харитесий (Χαρίτησια) в честь божеств красоты и радости, дочерей Зевса и океаниды Эвриномы — харит. Во время Харитесий состязались актеры трагедии и комедии, рапсоды, поэты, кифароды, авлеты, авлоды и кифаристы. В Спарте мусические агоны существовали в рамках праздника, называвшегося Карнеями (Κάρνεια) и посвященного Аполлону⁸⁶. Древнегреческие писатели (Фукидид. История III 104, 3–6; Павсаний IV 4, 1; IV 33, 2) рассказывают о

⁸⁶ Карнейский (Καρνεῖος) — эпитет Аполлона у дорических племен Пелопоннеса, поскольку в лакедемонском месяце Карней (ὁ Καρνεῖος — приблизительно, август — сентябрь по современному календарю) совершались 9-дневные празднества в честь Аполлона.

праздничном состязании хороводов и кифародов на одном из красивейших островов Эгейского моря — Делосе. Аналогичные соревнования проводились и в других местах Средиземноморья: в Фивах, Лебадии, Никомедии, Сардах, Траллах, Эфесе, Смирне, Пергаме, Милете и т. д.

Александр Македонский на пути движения своего победоносного войска неоднократно устраивал спортивные и художественные соревнования. Один раз это было в египетском Мемфисе (Квинт Курций Руф. История III 1, 4). Другой раз — в древней столице Финикии, в Тире (Там же, III 6, 1). Отмечая свою победу над индами, он провел такие же «мусические и гимнастические соревнования» на берегу Персидского залива (Там же, VI 28, 3). Римский император Октавиан Август, разбив в морском сражении (оно сейчас датируется 2 сентября 31 года до н. э.) при Акции (у западного побережья Средней Греции) своего соперника Марка Антония, в память об этой победе учредил Акцийские игры. Они проводились в городе, основанном в честь этой победы, — в Никополе⁸⁷ (Νικόπολις — буквально: *город победы*). При том же Августе спустя 14 лет состоялись Столетние игры, посвященные основанию Рима. Такие игры были повторены при императоре Клавдии в 47 году, а при Домициане — в 88 году. Каждое их проведение было связано с тем, что угодливые историки путем запутанных и хитроумных летоисчислений стремились доказать каждому из этих императоров, что столь важный для Римской империи юбилей приходится именно на их царствование. Один из самых жестоких и безжалостных римских властителей Нерон (54–68 годы) основал особые игры и назвал их своим именем — Неронины. Император Домициан (81–96 годы) приказал проводить состязания в честь Юпитера Капитолийского.

Во всех этих соревнованиях среди прочих принимали участие как известные, так и неизвестные музыканты. Состязания становились форумами, на которых оттачивалось художественное мастерство. Такие соревнования отражали активность музыкально-художественной жизни Древнего мира.

⁸⁷ Город, расположенный у входа в Амбракийский залив.

§ 4. Стили-вармонии

Всякий, кто хочет понять, что происходило в художественном творчестве античности, должен постоянно помнить о том, что племена, населявшие Древнюю Грецию, представляли собой довольно многоликую и разнородную массу. Они находились на различных ступенях социального развития, и их культурный уровень также был неодинаковым. В музыкальной жизни такая несхожесть чаще всего проявлялась в тематике и в звучащем художественном материале (т. е. в том, что пелось и игралось). К тому же эллинские племена постоянно контактировали с другими народами, которых презрительно называли «варварами». Эти контакты были не только политическими и экономическими, но и художественными. Поэтому эллины могли часто слышать «варварскую» музыку, а варвары — греческую. Во всяком случае, и у тех, и у других сложилось представление о музыкальном творчестве соседей.

Например, музыка дорийцев — племени, жившем на Пелопоннесе, Крите, южном побережье Малой Азии, Сицилии и на юге Италии — отличалась воинственным и мужественным характером. Типичным выражением дорийского «музыкального духа» была Спарта с ее «эмбатериями» (ἐμβατήρια μέλη), в стиле которых писал свои элегии Тиртей. Афиней (XIV 630 F) сообщает, что

πολεμικοὶ δὲ εἰσὶν οἱ Λάκωνες, ὧν καὶ οἱ υἱοὶ τὰ ἐμβατήρια μέλη ἀναλαμβάνουσιν, ἅπερ καὶ ἐνόπλια καλεῖται. *воинственными являются спартанцы, сыны которых усваивают эмбатерии, называемые и энотлиями.*

Энотлии — песни и пляски, исполняемые с оружием. Конечно, если мы захотим понять что такое эмбатерия, то мы можем представить ее только неким маршевым характером звучания. Подтверждение такой трактовки как будто находится у Плутарха (Обычаи спартанцев 238b § 16), когда он сообщает, что

οἱ ἐμβατήριοι δὲ ρυθμοὶ παρρησιακοὶ ἦσαν πρὸς ἀνδρείαν καὶ θάρραλεότητα καὶ *эмбатерические ритмы возбуждали мужество, отвагу и презрение к смерти; они испол-*

ὑπερφρόνησιν θανάτου, οἷς ἐχ-
ρῶντο ἐν τε χοροῖς τε καὶ πρὸς
αὐλόν. *нялись хорами и в сопровожде-
нии авлоса.*

Но толкование *эмбатерий* как маршей — это лишь результат современных музыкальных ассоциаций, когда военная музыка чаще всего выступает в жанре марша, предполагающего определенную метро-ритмическую организацию музыкального материала. Однако было бы неверно считать, что в античном мире воинская музыка обязательно обладала теми же самыми особенностями и была маршевой в нашем понимании. Ее воинская «окраска» могла быть совершенно иной. Во всяком случае, какова бы она ни была в представлении древних эллинов, дорийская славилась именно такими особенностями.

Ионийцы же, населявшие среднюю часть западного побережья Малой Азии, острова средней части Эгейского моря и Аттику, отличались распушенностью нравов и слыли любителями скабрёзных и непристойных песен. Именно здесь, по всеобщему признанию, особым успехом пользовались неприличные песенки Сотата из Александрии и этолийца⁸⁸ Александра. Именно в ионийском художественном обиходе активно расцветали такие жанры пантомимы, как *симодия* и *лисиодия*, отличавшиеся грубостью и непристойностью⁸⁹ (см.: Страбон XIV 1, 41).

⁸⁸ Этолия — область, расположенная к востоку от Акарнании, раскинувшейся на западном побережье Средней Греции.

⁸⁹ Симодия (σιμωδία) — неприличная, непристойная песенка, получившая название от создателя таких песен Сима, родом из Магнесии (город в Карии). Как сообщается у Афиней (XIV 620 D–F), прежде исполнителей симодий, *симодов*, именовали «гилародами» (ἱλαρωδοί, от ἱλαρός — *веселый, радостный* и ὦδή — *песня*), но после распространения песен Сима они стали именоваться симодами: «гилародами... называются те, которых ныне именуют симодами... по Симу из Магнесии, который весьма выделялся среди поэтов из-за [своей] веселости...» (οἱ καλοῦμενοι ἱλαρωδοί, οὗς νῦν τινες σιμωδοὺς καλοῦσιν... τῷ τὸν Μάγνητα Σίμον διαπρέψαι μᾶλλον τῶν διὰ τοῦ ἱλαρωδεῖν ποιητῶν...). Что же касается названия «лисиодия» (λυσιωδία), то его происхождение плохо изучено. Вторая часть прилагательного «лисиодос» (λυσιωδός) — «одос» (ὥδός) — *певец*, а первая часть пока остается загадочной. Во всяком случае, под названием «лисиодос» понимался певец-актер (пантомим), имитирующий поведение женщины (чаще всего непристойное).

В своей комедии «Женщины в народном собрании» Аристофан часто упоминает сладострастные ионийские песни.

Фригийцы, населявшие южное побережье Геллеспонта и Пропонтиды, а также так называемую Большую Фригию, расположенную в глубине западной части Малой Азии, были известны не только как народ, давший Древнему миру выдающихся авлетов (начиная от мифологического Марсия и кончая историческими Гиагнисом, Олимпом), но и бурные и экстатические по музыке авлосовые импровизации — *авлемы* (αὐλήματα)⁹⁰. Их нельзя было спутать ни с какими другими, поскольку они радикально отличались от музицирования, принятого среди других народов. Музыка фригийцев ассоциировалась у греков с неистовостью и исступленностью. Именно такова была разгульная и оргиастическая музыка дионисийского культа, пришедшего в Грецию из Малой Азии. В общеэллиническом представлении играть и петь по-фригийски означало импровизировать стремительно-вихревую музыку с высочайшим эмоциональным накалом.

Карийцы, жившие на юго-западе Малой Азии, были знамениты своими заплачками — похоронными песнями. Платон в «Законах» (VII 800e) пишет, что «умерших сопровождают некой карийской музой» (καρικῇ τινὶ μοῦσῃ προλέμνουσι τοὺς τελευτήσαντας). Аристофан в «Лягушках» (ст. 1302) упоминает о «карийской авлеме» (Καρικὰ αὐλήμα), то есть об импровизации для сольного авлоса. Поллукс (IV 75) высказывает общеизвестную для своих современников мысль, что «карийская авлема — это погребальная песнь» (θρηνηῶδες γὰρ τὸ αὐλήμα τὸ Καρικόν).

Таким образом, на античном художественном форуме каждый народ выступал в собственном музыкальном облике. Его отличительные особенности не были секретом для других. Как раз наоборот, всем хорошо было известно, чем отличается дорийская музыка от фригийской, эолийская от лидийской, а ионийская от карийской. Более того, в античном мире сложились даже определенные представления о различных *стилях* музыки, сформировавшихся в культуре каждого народа.

⁹⁰ Подробнее об авлемах см. гл. II, § 4.

Это связано с тем, что музыка рассматривалась как некий удивительный феномен, который, с одной стороны, отражает особенности нравов народов, а с другой — является сильнейшим средством нравственного воспитания. Существовала убежденность в том, что обычаи народа, своеобразие его жизненного уклада и отличительные особенности характера обязательно накладывают отпечаток на музыку, которую он создает и слушает. Именно эта тесная взаимосвязь с жизнью народа и с его обычаями способствует формированию индивидуального стиля музыки, который невозможно спутать ни с каким другим. Поэтому дорийская «гармония» отличается от ионийской и от любой другой. Такой подход дал основание верить в то, что каков народ — такова и его музыка и, наоборот, какую музыку поет и играет народ — таковы его нравы. Значит, если народ мужественный, то в его обиходе обязательно звучит музыка, воспитывающая смелость и отвагу. В результате возникло мнение, что музыка способна формировать определенные нравственные качества: мужественность или расхлябанность, смелость или трусость, благородство или низость. Не случайно Платон в «Государстве» (IV 424 b–c, X 607) и в «Законах» (II 656e–657e, III 700d–701a, VII 802d) уделяет так много места влиянию музыки различных стилей и жанров на воспитание совершенно определенных качеств. Относительно стилей музыки он так рассуждал (Государство III 398e):

Τίνας οὖν θρηνώδεις ἁρμονίαι; ... Μίξολυδιστί .. καὶ συντονολυδιστί καὶ τοιαῦται

Какие же стили⁹¹ [характерны для] похоронных плачей? ... Смешанно-лидийский и строго-

⁹¹ В русском переводе А. Н. Егунова ἁρμονίαι (гармонии) даются как «лады». Аналогичным образом принято переводить этот термин во всех аналогичных местах сочинений и Платона и Аристотеля. Но тем, кто хотя бы немного знаком с античной теорией музыки, известно: то, что мы называем «ладом», в древней Греции именовалось «генос» (γένος — род). Поэтому существовали диатонические, хроматические и энгармонические лады (γένη). «Племенными названиями» (дорийский, фригийский и т. д.) именовались только *тональности*. Подробнее об этом см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л., 1986. С. 65–68. Его же. Музыка Древней Греции и Рима. СПб. 1995. С. 271–289. Его же. Тайны истории древней музыки. С. 273–287.

τινες. ...Τίνας οὖν μαλακαὶ τε καὶ συμποτικάι τῶν ἁρμονιών; Ἴασι, ἢ δ' ὅς, καὶ λυδιστί, αἵτινες χαλαραὶ καλοῦνται.

лидийский⁹². ...Какие же из стилей изнеженные и свойственны тирам? Ионийский и лидийский, которые называются томными.

Платону следовал его ученик Аристотель, который писал (Политика VIII, V, 8 1340a 38 — 1340b 5):

...ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν, καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν· εὐθύς γὰρ ἢ τῶν ἁρμονιών διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικώτερος καὶ συνεστηκώτερος μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μίξολυδιστί καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακώτερος τὴν διάνοιαν, οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας, μέσως δὲ καὶ καθεστηκώτερος μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστί μόνη τῶν ἁρμονιών, ἐνθουσιαστικὸς δ' ἢ φρυγιστί.

...в этих звучаниях [стилей] присутствует подражание нравам⁹³. И это ясно: ведь природа стилей отличается потому, что слушатели по-разному реагируют [на них] и каждый из них имеет неодинаковый характер, а на некоторые [реагируют] более жадно и весьма сдержанно, как на [стиль] называемый смешанно-лидийским, а более вяло, как при расслабленных [стилях], однако умеренно и весьма устойчиво при другом [стиле], как кажется действует единственный из стилей — дорийский, фригийский же [стиль] — для исступленных.

⁹² Необходимо отметить, что в отличие от аналогичных мест Платона и Аристотеля, где почти всегда даются субстантивированные наречия, здесь — просто наречия. Поэтому точный перевод предполагает указание на то, что нужно играть и петь «по-смешанно-лидийски» и «по-строгалидийски» (и лады здесь ни при чем).

⁹³ Аристотель (Там же, VIII, VII 4 1341b 32–36) определял характер стиля по его звучанию: «Так как мы воспринимаем деление мелосов, как некоторые различают [их] в философии, устанавливая нравственные, практические и иступленные [мелосы], то природу стилей устанавливают по каждому из них, определяя своеобразие другого [стиля] в зависимости от другого мелоса» (ἐπεὶ δὲ τὴν διαίρεσιν ἀποδεχόμεθα τῶν μελῶν ὡς διαφορσί τινες τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ, τὰ μὲν ἠθικά τὰ δὲ πρακτικά τὰ δ' ἐνθουσιαστικά τιθέντες, καὶ τῶν ἁρμονιών τὴν φύσιν πρὸς ἑκάστα τούτων οἰκείαν ἄλλην πρὸς ἄλλο μέλος τιθέασιν). В рукописях предпоследнее слово не μέλος, а μέρος (часть). Но это давно уже признано недоразумением, возникшим в рукописной традиции.

Долгое время существовала искренняя вера в беспредельные воспитательные возможности музыки. Еще Сексту Эмпирику (Против ученых VI 9-10) пришлось критиковать наивность подобных воззрений. Все это подтверждает, что музыка рассматривалась в связи с конкретными стилями, каждый из которых получал соответствующую оценку.

Афиней (XIV 624 C — 625 F) цитирует фрагмент из несохранившейся работы Гераклида Понтийского «О музыке», в котором обсуждаются особенности стилей музыки разных племен Средиземноморья. Причем содержание фрагмента со всей очевидностью показывает, что понятие стиля в нем, как у Платона и Аристотеля, передается словом «гармония» (ἁρμονία). Сохранный Афинеем отрывок крайне интересен для понимания многонациональных особенностей античной музыки и того, что вкладывалось в само понятие *стиль*. Поэтому он приводится здесь почти целиком:

Ἡρακλείδης δ' ὁ Ποντικός ἐν τρίτῳ περὶ Μουσικῆς οὐδ' ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον. ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας. οὐ μικρὰς οὖν οὔσης διαφορᾶς ἐν τοῖς τούτων ἦθεσιν, Λακεδαιμόνιοι μὲν μάλιστα τῶν ἄλλων Δωριέων τὰ πάτρια διαφυλάττουσιν, Θεσσαλοὶ δὲ (οὔτοι γὰρ εἰσιν <οἱ> τὴν ἀρχὴν τοῦ γένους Αἰολεῦσιν μεταδόντες) παραπλήσιον αἰεὶ ποιοῦνται τοῦ βίου τὴν ἀγωγὴν· Ἴωνων δὲ τὸ πολὺ πλῆθος ἡλλοίωται διὰ τὸ συμπεριφέρεσθαι τοῖς αἰεὶ δυναστεύουσιν αὐτοῖς τῶν βαρβάρων. τὴν οὖν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἦν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δωρίον ἐκάλουν ἁρμονίαν· ἐκάλουν δὲ καὶ Αἰολίδα ἁρμονίαν ἣν Αἰολεῖς ἦδον.

Гераκλίδ Понтийский в третьей [книге своего сочинения] «О музыке» говорит, что «фригийский нельзя назвать [эллиническим] стилем, так же как и лидийский, ибо есть [только] три стиля, поскольку существует три эллинических племена: дорийцы, эолийцы, ионийцы. Так как имеется не малая разница в их нравах, то спартанцы более других дорийцев сохраняют установления предков, а фессалийцы (хотя они сами рассказывают, что начало [их] племени [связано] с эолийцами) проводят жизнь всегда одинаково. Однако у ионийцев многое изменилось из-за того, что они подчиняются всегда властвующим над ними варварам. Они называли до-

ἴαστι δὲ τὴν τρίτην ἔφασκον ἣν ἤκουον ἀδόντων τῶν Ἴωνων. ἡ μὲν οὖν Δωρίος ἁρμονία τὸ ἀνδρώδες ἐμφαίνει καὶ τὸ μεγαλοπρεπὲς καὶ οὐ διακεχυμένον οὐδ' ἱλαρόν, ἀλλὰ σκυθρωπὸν καὶ σφοδρόν. οὔτε δὲ ποικίλον οὔτε πολύτροπον. τὸ δὲ τῶν Αἰολέων ἦθος ἔχει τὸ γαῦρον καὶ ὀγκῶδες, ἔτι δὲ ὑπόχαυνον· ὁμολογεῖ δὲ ταῦτα ταῖς ἵπποτροφίαις αὐτῶν καὶ ξενοδοχίαις· οὐ πανοῦργον δέ, ἀλλὰ ἐξηρμένον καὶ τεθαρρηκός. διὸ καὶ οἰκεῖόν ἐστ' αὐτοῖς ἡ φιλοποσία καὶ τὰ ἐρωτικά καὶ πᾶσα ἡ περὶ τὴν δαίταν ἄνεσις. διόπερ ἔχουσι τὸ τῆς ὑποδωρίου καλουμένης ἁρμονίας ἦθος. αὕτη γὰρ ἐστὶ, φησὶν ὁ Ἡρακλείδης, ἣν ἐκάλουν Αἰολίδα...

πρότερον μὲν οὖν, ὡς ἔφην, Αἰολίδα αὐτὴν ἐκάλουν. ὕστερον δ' ὑποδῶριον, ὥσπερ ἐνιοῖ φασιν, ἐν τοῖς αὐλοῖς τετάχθαι νομίσαντες αὐτὴν ὑπὸ τὴν Δωρίον ἁρμονίαν. ἐμοὶ δὲ δοκεῖ ὁρῶντας αὐτοὺς τὸν ὄγκον καὶ τὸ προσποίημα τῆς καλοκάγαθίας ἐν τοῖς τῆς ἁρμονίας ἦθεσιν Δωρίον μὲν αὐτὴν οὐ

рийским стилем ход мелодии, который создали дорийцы, а эолийским называли стиль, в котором пели эолийцы. А третий, который они слышали у поющих ионийцев, [они называли] ионийским. Дорийский стиль отличается мужественностью и величием, он не расслабляющий и не веселый, а сумрачный и энергичный, но не сложный и не разнообразный. Нрав же эолийцев сочетает надменность и кичливость, и даже тщеславие. Эти [качества] соответствуют их занятиям коневодством и [их] гостеприимству. Однако [их нрав] не коварный, а возбужденный и дерзкий. Поэтому им свойственно пристрастие к пьянству, любовные похождения и всяческая распущенность в быту. Вот почему они обладают характером так называемого ослабленного дорийского стиля, поскольку они, [как] говорит Гераклит, является тем [стилем], который называли эолийским...

Итак, как я сказал, этот [стиль] прежде называли эолийским, а позже ослабленным дорийским, как некоторые говорят, что на авлосах он применялся под дорийской гармонией. Мне кажется, что они, заметив выпренность и силу-

νομίζεῖν. προσεμφερῇ δὲ πως ἐκείνῃ· διόπερ ὑποδώριον ἐκάλεσαν, ὡς τὸ προσεμφερὲς τῷ λευκῷ ὑπόλευκον καὶ τὸ μὴ γλυκὺ μὲν ἐγγὺς δὲ τούτου λέγομεν ὑπόγλυκον· οὕτως καὶ ὑποδώριον τὸ μὴ πάνυ Δώριον.

ἑξῆς ἐπισκεψώμεθα τὸ τῶν Μιλησίων ἦθος. ὁ διαφαίνουσιν οἱ Ἴωνες, ἐπὶ ταῖς τῶν σωμάτων εὐεξίαις βρενθυόμενοι καὶ θυμοῦ πλήρεις, δυσκατάλλακτοι, φιλόνοικοι, οὐδὲν φιλάνθρωπον οὐδ' ἰλαρὸν ἐνδιδόντες, ἀστοργίαν <δὲ> καὶ σκληρότητα ἐν τοῖς ἦθεσιν ἐμφανίζοντες. διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστί γένος ἀρμονίας οὐτ' ἀνθρὸν οὐτε ἰλαρὸν ἐστίν, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρὸν, ὄγκον δ' ἔχον οὐκ ἀγεννῇ· διὸ καὶ τῇ τραγωδίᾳ προσφιλεῖς ἡ ἀρμονία. τὰ δὲ τῶν νῦν Ἰωνίων ἦθη τρυφερώτερα καὶ πολὺ παραλλάττον τὸ τῆς ἀρμονίας ἦθος. φασὶ δὲ Πύθερμον τὸν Τήιον ἐν τῷ γένει τῆς ἀρμονίας [αὐτοῦ] τούτῳ ποιῆσαι σκολιὰ μέλη, καὶ διὰ τὸ εἶναι τὸν ποιητὴν Ἰωνικὸν Ἰαστί κληθῆναι τὴν ἀρμονίαν...

οὐκοῦν καὶ κατὰ τοῦτον τὸν λόγον πιθανόν ἐστι τὸν Πύθερμον ἐκεῖθεν ὄντα ποιῆ-

лнцию благородства в особенно-
стях стиля, не считали его до-
рииским, а некоторым образом
сходным с ним. Поэтому они на-
звали [его] ослабленным дорий-
ским, как почти белое сходно с
белым и не сладкое, но близкое к
нему, мы называем почти слад-
ким. Так и ослабленное дорий-
ское — не полностью дорийское.

Затем мы рассмотрим
прав милетцев, который прояв-
ляют ионийцы, начинающие
здоровьем [своих] тел и дос-
татком жизни. Они непримир-
имы, упрямы, не склонны к че-
ловеколюбию и веселью, но
проявляют в правах черствость
и жесткость. Поэтому разно-
видность стиля ионийцев — не
радостная и не веселая, а суро-
вая и непреклонная, обладаю-
щая благородной важностью.
Вот почему [такой] стиль мы
любим в трагедии. Но ныне
правы ионийцев [стали] более
изнежены и характер стиля
очень изменился. Говорят, что
Питерм из Теоса⁹⁴ сочинял в
[той] разновидности стиля
сколические песни и из-за того,
что поэт был ионийцем, стиль
назвали ионийским...

Следовательно, согласно
этой истинной речи Питерм в

σασθαι τὴν ἀγωγὴν τῶν μελῶν
ἀρμόττουσαν τοῖς ἦθεσι τῶν
Ἰωνίων. διόπερ ὑπολαμβάνω οὐχ
ἀρμονίαν εἶναι τὴν Ἰαστί,
τρόπον δὲ τινα θαυμαστὸν σχή-
ματος ἀρμονίας, καταφρονήτεον
οὖν τῶν τας μὲν κατ' εἶδος
διαφοράς οὐ δυναμένων θεω-
ρεῖν, ἐπακολουθούντων δὲ τῇ
τῶν φθόγγων ὀξύτητι καὶ
βαρύτητι καὶ τιθεμένων ὑπερ-
μιξολύδιον ἀρμονίαν καὶ πάλιν
ὑπὲρ ταύτης ἄλλην, οὐχ ὁρῶ
γὰρ οὐδὲ τὴν ὑπερφρύγιον
ἴδιον ἔχουσαν ἦθος· καίτοι
τινὲς φασιν ἄλλην ἐξευρηκέναι
καινὴν ἀρμονίαν ὑποφρύγιον.
δεῖ δὲ τὴν ἀρμονίαν εἶδος ἔχειν
ἦθους ἢ πάθους, καθάπερ ἡ
Λοκριστὶ· ταύτῃ γὰρ ἐνίοι τῶν
γενομένων κατὰ Σιμωνίδης καὶ
Πίνδαρον ἐχρήσαντό ποτε, καὶ
πάλιν κατεφρονήθη.

силу этого сочинял ход мело-
дий, соответствующий правам
ионийцев. Поэтому я полагаю,
что [его] стиль не был ионий-
ским, а неким удивительным
образом [создавал] видимость
[такого] стиля. Необходимо
презирать тех, кто не способен
рассматривать отличия [сти-
лей] по виду, а понимает [их] в
зависимости от высоты и ни-
зины звуков⁹⁵ и устанавливает
[какую-то] гипермиксолидий-
скую гармонию и вновь ниже ее
другую, ибо я не понимаю ги-
пофригийского своеобразия, не
имеющего [фригийского] ха-
рактера. Впрочем, некоторые
говорят, что они обнаружили
другой новый ослабленный фри-
гийский стиль. Однако необхо-
димо, чтобы стиль отражал
особенность права и свойства,
как, например, локрийский. Ведь
им пользовались некоторые, из
тех, кто жил во времена Си-
монида и Пиндара и затем им
пренебрегли.

⁹⁴ Начиная с этого места, Гераклд Понтийский критикует тех теоре-
тиков музыки, которые использовали для определения тональностей те же
термины (дорийский, фригийский, гиперлидийский, миксолидийский и
т. д.), которыми назывались различные музыкальные стили. Вообще же
цитирующийся фрагмент дает интересный материал для понимания поли-
семантики специальных античных терминов в разных смысловых контек-
стах. Например, когда речь идет о стиле, то «гиподорийский» — не полно-
стью дорийское (τὸ μὴ πάνυ Δώριον), а когда разговор ведется о
тональности, то тот же «гиподорийский» — «нижнедорийский» («в зави-
симости от высоты и низины звуков»).

⁹⁴ Композитор неизвестного времени.

τρεῖς οὖν αὗται, καθάπερ ἐξ ἀρχῆς εἶπομεν εἶναι ἀρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔθνη. τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας γνωσθῆναι τοῖς Ἑλλήσιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν. ...μαθεῖν οὖν τὰς ἀρμονίας ταύτας τοὺς Ἑλλήνας παρὰ τούτων.

Итак, как мы сказали вначале, есть три стиля, поскольку [существует три] народа. Лидийский же и фригийский [стили] эллинам стали известны от варваров, фригийцев и лидийцев, пришедших с Пелопсом⁹⁶ на Пелопоннес ...От них эллины научились этим стилям.

Таков был многонациональный облик античной музыки.

⁹⁶ Пелопс — мифический предводитель лидийцев, пришедших на Пелопоннес.



Глава II

ИНСТРУМЕНТЫ И МУЗЫКАНТЫ

§ 1. Лира и ее разновидности

ЛИРА (λύρα) — струнный инструмент, широко распространенный почти во всех древних цивилизациях. Он запечатлен на многочисленных шумерских печатях, оттисках и рисунках в могилах царей, датирующихся современными учеными еще III тысячелетием до н. э. Обнаружены изображения самых различных лир: от больших и громоздких инструментов до маленьких, миниатюрных. В некоторых захоронениях даже обнаружены обломки лир, покрытые золотом и серебром. Чаще всего эти инструменты имели от 3 до 8 струн. На изображениях, признанных исследователями созданными в начале II тысячелетия, появляются небольшие лиры, на которых играли плектром: он держится в правой руке, а левая располагается на струнах. От этого периода даже сохранилась лира, сделанная из слоновой кости и имевшая 3 струны. Известны также древние инструменты прямоугольной формы, державшиеся исполнителями вертикально. «Классическая» же форма лиры сформировалась в Древней Греции. Сохраняя различные принципы конструкции, она в

различные времена изготавливались с некоторыми видоизменениями и из самых разнообразных материалов.

Звуковым ящиком (τὸ ἤχεϊον — буквально: *то, что звучит*) примитивной архаичной древнегреческой лиры служил панцирь черепахи. Позднее звуковой ящик делался из дерева, но долгое время следовал форме панциря черепахи с вогнутой поверхностью. Поэтому даже развитые формы лиры в древнегреческой литературе поэтически именовались «хелис» (χέλις, от χελώνη — *черепаха*), как называлась примитивная лира. Конечно, впоследствии форма звукового ящика радикально изменилась и постепенно утратила свою общность со своими ранними прототипами. В архаичных же образцах над вогнутой поверхностью звукового ящика натягивалась вибрирующая мембрана, выделанная из бычьей шкуры. Она подпиралась так называемым «донаксом» (δόναξ) — небольшой пластинкой из тонкого тростника. Иногда такая пластинка именовалась «подлирным донаксом» (δόναξ ὑπολύρος), то есть донаксом, находящимся в нижней части лиры.

Боковые стороны звукового ящика назывались «анконы» (ἀγκῶνες — *изгибы, выступы*). На них крепились две ручки (πήχεις), изготавливавшиеся обычно из рогов диких козлов, и в таких случаях они назывались «рогами» (κέρατα). Начиная с предклассических времен ручки делались деревянными и имели слегка загнутые концы, которыми они соединялись с деревянной планкой, выполнявшей роль некой перекладки, находившейся между ручками и называвшейся «дзигон» (ζύγον — *перекладка*). Иногда древнегреческие писатели именуют эту часть инструмента «антикс» (ἄντυξ — *оправа*). Так, например, Еврипид в трагедии «Ипполит» (стих 1135) упоминает «неутомомное звучание струны под антиксом» (μοῦσα δ' ἄντλος ὑπ' ἄντυγι χορδᾶν). Струны крепились с одной стороны — на этой перекладке, а с другой — на небольшой дощечке, располагавшейся в нижней части звукового ящика и называвшейся «хордотонос» (χορδοτόνος — буквально: *струнонатягиватель*).

Самое распространенное название струны — «хордэ» (ἡ χορδή), что первоначально обозначало «кишка». Струны архаичной лиры действительно делались из бычьих или бараньих кишок либо из сухожилий козлов. В связи с этим есть смысл обратить внимание на то, что на многих шумерских лирах и инструментах

даже более позднего периода на звуковом ящике изображена голова быка. Некоторые исследователи видят в этом свидетельство того, что звучание древних лир по тембру и регистру должно было быть подобно голосу быка и напоминать скорее звучание струн современной виолончели или контрабаса, нежели арфы. Однако допустима и другая версия: изображение быка на лирах отражало, что в абсолютном большинстве случаев струны на инструментах изготавливались из бычьих или бараньих кишок (вспомним также, что и мембрана звукового ящика в архаичных лирах делалась из шкуры быка). Поэтому не исключено, что изображение быка на архаичных лирах происходит из того же символического арсенала, которым воспользовался один неизвестный поэт в своей эпиграмме-загадке, подразумевающей лиру:

*Мой родитель — баран, а мать моя — черепаха;
Рождение мое было смертью и ей и ему.*

Подобным же образом в «гомеровском» гимне «К Гермесу» (51) упоминается «семь созвучных струн (συνφώνους... χορδαίς)», выделанных из бараньих кишок.

Однако для обозначения струн использовались и другие термины: «митос» (μίτος — *нить ткани*) и «невра» (νεῦρά — *тети-ва*). Так, Филострат (Картины 6) описывает, как «левая рука ударяет струны (τοὺς μίτους) прямыми пальцами». Гесихий же (статья μαγὰς) упоминает «струны (τὰς νεῦράς) кифары», применяя другой термин. Судя по всему, такие обозначения для струн сохранились с тех времен, когда они изготавливались из льна или конопли.

Натяжение струн на примитивных лирах осуществлялось при помощи небольших ремешков, выделявавшихся опять-таки из бычьей кожи. Такие ремешки привязывались с одной стороны к окончаниям струн, а с другой — к планке, находящейся между ручками лиры. При необходимости натянуть конкретную струну ремешок плотнее накручивался на планку. Столь примитивный способ впоследствии был усовершенствован благодаря использованию особых колков, делавшихся из дерева, слоновой кости или даже из металла и называвшихся по-разному: либо «епитонион» (ἐπιτόνιον — *натягиватель*), либо «коллопс» (κόλλοψ) или «кол-лабос» (κόλλαβος). Каждый из них имел небольшую круглую го-

ловку. Установленные вдоль поперечной планки, при вращательных движениях они способствовали натяжению струн.

Все струны лиры имели одинаковую длину, но отличались толщиной. Их вибрирующие части были отделены особой подставкой, называвшейся «магас» (μαγάς) и представлявшей собой небольшую деревянную планку, расположенную поверх звукового ящика, на близком расстоянии от струнонатягивателя. Гесихий описывает эту подставку как четырехугольную: «Подставка — это деревянная четырехугольная изогнутая доска, принимающая струны кифары и производящая звук» (μάγας· σάνις τετράγωνος ὑπόκυφος δεχομένη τῆς κιθάρας τὰς νευράς καὶ ἀποτελοῦσα τὸν φθόγγον).

Неотъемлемой частью лиры считалась кожаная перевязь, или ремень — «теламон» (τελαμών), при помощи которого инструмент привешивался на груди исполнителя. При этом исполнитель, играя стоя, мог свободно пользоваться обеими руками. Когда же исполнитель музицировал сидя, инструмент держался на коленях.

Звук извлекался либо пальцем, либо *плектром* (πλήκτρον) — тонкой пластинкой, изготавливавшейся из твердых пород дерева либо из слоновой кости, а нередко — из рогов животных (само слово «плектр» произошло от глагола πλήσσειν — *ударять*). Так, Платон (Законы VII 795 а) пишет о «роговых плектрах» (ἐν... κερατίνοις πλήκτροις), т. е. плектрах, изготовлявшихся из рогов животных. Иногда плектр делался даже из металла. Как показывает вазовая живопись, он был длинным, достаточно большим и держался в правой руке. Филострат (Картины 6) упоминает «правую руку, крепко держащую плектр» (ἡ μὲν δεξιὰ ξυνέχουσα ἀπρίξ τὸ πλήκτρον). Плектр привязывался лентой к нижней части лиры.

Исполнитель на лире именовался «лирист» (λυριστής). Но музыкант, игравший на лире пальцами (а не плектром), именовался «псалтом» (ψάλτηρ или ψάλτης). Если же на лире играла женщина, ее именовали «псалтрия» (ψάλτρια — *бряцающая*: все эти существительные произошли от глагола ψάλλειν — *бряцать*).

¹ Подробнее об инструментах, входивших в группу так называемых псалтерионов, см. § 3 настоящей главы.

Сохранившиеся свидетельства дают основание предполагать, что в изготовлении развитых форм лиры принимали участие несколько специалистов. Так, несмотря на то что мастер по производству лир именовался «лиропэос» (λυροποιός — буквально: *делатель лиры*), в древнегреческой литературе нередко встречаются такие обозначения, как «кератургос» (κερατοουργός — *делатель рожков*, то есть ручек лиры), «плектропэос» (πληκτροποιός — *делатель плектров*), «хордопэос» (χορδοποιός — *делатель струн*), «хордострофос» (χορδοστρόφος — дословно: *вращатель струн*, то есть настройщик струн) и другие.

Число струн лиры и их настройка в различные времена были неодинаковыми. Верное же понимание эволюции строя лиры затрудняется одним серьезным обстоятельством. Дело в том, что лира была самым распространенным инструментом в Древнем мире. Ею постоянно пользовались бесчисленные любители музыки самых различных возрастов. Это довольно простой инструмент, на котором без особого труда можно было научиться немного играть, чтобы сопровождать собственное пение. Все это сделало лиру самым известным среди музыкальных инструментов, и она стала незаменима в музыкальном обиходе. Такая популярность способствовала тому, что нередко бытовавшие музыкальные представления описывались с помощью лиры и ее струн. Например, если кто-то хотел передать особенности тембра какого-либо голоса, то говорили «подобно низкочвучающей лире» или «как высокочвучающая лира». Когда же появлялась необходимость, допустим, указать какой-то точный интервал между звучаниями, то называли струны лиры, звучание которых составляло такой интервал. Таким образом, лира превратилась в некое воплощение античной музыкальной системы. Чтобы понять сложившуюся ситуацию, можно вспомнить, что самым популярным инструментом в наши дни является фортепиано. Поэтому не случайно его клавиатура для многих любителей музыки стала пусть до предела схематизированным, но все же наглядным воплощением современной музыкальной системы. Именно по клавиатуре фортепиано можно достаточно просто определить многие «события», происходящие в музыкальном материале. — от определения различных диапазонов до классификации сложных звуковых последовательностей (именно поэтому в некоторых

учебниках по элементарной теории музыки приводится изображение фортепианной клавиатуры). Так вот, в античном мире ту же функцию выполняли струны общераспространенной лиры. Получилось так, что ее строй был избран в качестве теоретического феномена, ставшего олицетворением древней музыкальной системы — «полной неизменной системы» (σὺστησις τέλειον ἁμεταβόλον)². И наименования струн лиры стали названиями ступеней теоретического звукоряда.

В результате лира существовала в двух ипостасях: как инструмент, активно использующийся в художественной практике, и как прообраз теоретической системы. Такой же двуликой лира выступает и в античных письменных памятниках. А это очень усложняет познание того, как развивался и видоизменялся строй лиры, поскольку крайне трудно или просто невозможно разграничить, где речь идет о развитии собственно лиры, а где о музыкальной системе. Вот важнейшие из этих свидетельств.

Согласно древнейшей традиции, засвидетельствованной Диодором Сицилийским (Историческая библиотека I 16, 1), архаичная лира была создана якобы в подражание трем временам года (что полностью соответствовало представлениям древних эллинов о сезонах года). Поэтому в то время она имела всего три струны: высокую, среднюю и низкую. Такая трехуровневая дифференциация звукового пространства хорошо отражала наиболее ранние представления. Стремиться определить, какие интервалы создавали струны этого архаичного инструмента — занятие бессмысленное. Это могли быть самые различные по звучанию струны. Но одна из них должна была звучать ниже, чем другая, и в то же самое время — выше, чем третья. К эпохе знаменитого эллинского кифарода Терпандра (его принято относить к VII веку до н. э.) лира стала 7-струнной. Согласно Никомаху (Руководство по гармонике 5), великий Пифагор к лире Терпандра добавил 8-ю струну. Однако Бозций (О музыкальном установлении I 5) приписывает добавление 8-й струны некому Ликаону с острова Самос, а словарь «Свида» — поэту и композитору Симониду (якобы

рубеж VI–V веков до н. э.). С течением времени в практику постепенно стали внедряться инструменты с большим количеством струн. Бозций (Там же) сообщает, что 9-ю струну к лире добавил музыкант V века до н. э. Профраст из Пиерии, 10-ю — мастер рубежа V–IV веков до н. э. Гистией из Колофона, а 11-ю — выдающийся реформатор древнегреческой музыки Тимофей из Милета (450–360 годы до н. э.)³. Другая традиция, передающаяся в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» (1141 D — 1142 A, § 30), приписывает тому же Тимофею и его современнику Меланиппиду создание 12-струнной лиры.

Во всех этих сообщениях крайне трудно отделить, где идет речь о лире, а где об эволюции музыкальной системы, представленной в источниках в виде лиры.

Судя по всему, 7-струнная лира длительное время была самой распространенной и стала даже неким эталоном инструмента, поскольку абсолютное большинство лир, запечатленных на вазовых рисунках или упоминающихся в литературе, — 7-струнные. Более того, внедрение инструментов с большим количеством струн сопровождалось активным сопротивлением не только части слушателей, приверженных к традиционным идеалам музыкального искусства, но и нередко государства (особенно тоталитарных режимов, в которых власти опасались любых новшеств). Ведь увеличение числа струн способствовало расширению технических и художественных возможностей лиры и осуществлялось одновременно с поисками новых средств музыкальной выразительности. А это, как известно, во все времена и у всех народов вызывало протест консервативной части общества. Древняя Греция не была в этом отношении исключением. Плутарх (Агид и Клеомен) рассказывает, как спартанский эфор (государственный чиновник-контролер) отсек топором две струны от лиры Фринида (начало V века до н. э.), когда тот выступал перед публикой не с обычной 7-струнной лирой, а с 9-струнной. Другой случай передает Бозций (О музыкальном установлении I 1): спартанские эфоры издали специальный декрет, направленный

² Подробнее о ней см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. С. 29–39. *Его же*. Музыкальная бозциана. С. 170–181. *Его же*. Пифагорейское музыкознание. С. 191–263.

³ Все указанные датировки в настоящее время приняты в музыкальном антиковедении. См., например: *Michaelides S. The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*. London, 1978 (passim).

ный против Тимофея Милетского, осмелившегося увеличить число струн лиры до 12, и приказали отсечь «лишние» струны⁴.

Методы игры на лире и аналогичных струнных инструментах всегда являлись объектом изучения ученых. Однако до сих пор в этом вопросе существует много неясного, непонятного и неизвестного. В свое время знаменитый исследователь древних музыкальных цивилизаций Курт Закс (1881–1959) выдвинул гипотезу о том, что древнегреческая лира обладала струнами, настроенными по так называемому пентатоновому звукоряду⁵, а недостающие полутоны извлекались посредством «деления» струн (то есть при зажатии пальцем соответствующего отрезка струны, когда вибрирует и звучит только свободная ее часть)⁶. Хорошо известно, что уже пифагорейская школа теоретически зафиксировала всевозможные звуковысотные закономерности, вытекающие из «деления» струны. Однако трудно поверить, чтобы музыкантам-исполнителям этот феномен деления струны не был известен издавна или, во всяком случае, задолго до исследований пифагорейцев.

Не вызывает сомнений, что все струны ударялись правой рукой (либо плектром, либо непосредственно пальцами). Возможно, что в некоторых случаях пальцы левой руки использовались для прекращения вибрации струн. Предположительно такой прием носил название «каталепсис» (κατάληψις — *остановка, прекращение*). Однако, как можно судить по вазовым росписям, нередко струны бряцались также и пальцами левой руки, которой поддерживался весь инструмент. Подтверждение этому имеется и в письменных памятниках. Так, Филостракт (Картины 6) пишет о том, что, когда правая рука играет крепко зажатым плектром, «левая дергает струны прямыми пальцами» (ἡ λαὶὰ δὲ ὀρθοῖς

πλήττει τοῖς δακτύλοις τοὺς μίτους). Такое сообщение свидетельствует о том, что пальцы левой руки также принимали активное участие в игре, а не ограничивались только «каталепсисом».

По свидетельству современников, лира обладала не громким, но благородным, мужественным и спокойным звучанием. Поэтому ею чаще всего пользовались в закрытых помещениях. Однако нередко она выносилась и на открытый воздух. Ведь лира участвовала во многих мероприятиях, начиная от шумных праздничных застолий и кончая самыми интимными формами индивидуального музицирования. В результате «лиродия» (λυρῳδία, от λύρα — *лира* и ᾠδή — *песнь*), то есть пение с аккомпанементом лиры, стала самым распространенным музыкальным жанром. *Лиродия* — это не только любовные и застольные песни, но и сочинения самого разнообразного содержания и формы.

В античных источниках упоминаются многочисленные разновидности лиры. Например, Никомах (Руководство по гармонике 4) и Поллукс (IV 59) среди струнных инструментов называют «спадикс» (σπάδιξ — буквально: *ветвь пальмы*). О нем же можно прочесть и у римского писателя Марка Фабия Квинтилиана (Об ораторском установлении I 10, 31).

У Гомера (Одиссея I 153–154) сообщается о другой разновидности лиры, когда поэт рассказывает о том, как глашатай вложил в руки знаменитого певца Фемию «прекрасный кифарис» (κίθαριν περικαλλέα). По свидетельству философа Аммония Саккаса Александрийского (его жизнь историки датируют 175–242 годами), в не дошедшей до нас книге Аристоксена «Об инструментах» утверждалось, что «кифарис — это лира» (κίθαρις γὰρ ἐστὶν ἡ λύρα)⁷. Очевидно, кифарис являлся простым струнным инструментом, на котором легко можно было научиться играть, так как, по словам Ксенофонта (Экономика II 13), его использовали в самом начале приобщения к игре на инструментах типа лиры.

Нередко в античных источниках разновидности лиры именуются по количеству струн. Например, Поллукс (IV 60) упоминает «пятиструнный» и говорит, что он — «изобретение скифов;

⁴ С подлинником этого декрета и с его комментированным переводом можно познакомиться по изд.: Герцман Е. Музыкальная ботаника. С. 189–190, 301, 434–436.

⁵ Пентатоновый (то есть пятизвучный) звукоряд, который имел в виду К. Закс, лишен полутонов. При помощи его звуков можно создать бесполутоновые последовательности, звучание которых напоминает музыку Китая, Японии, Кореи, в которых издавна использовались самые разнообразные пентатоновые системы (в том числе и с полутонами).

⁶ Sachs C. The History of Musical Instruments. New York, 1940. P. 142–143.

⁷ Некоторые из сохранившихся фрагментов Аммония, в том числе и этот, см. в изд.: Fragmenta Historicorum Graecorum. Ed. Carl O. Müller. Vol. II. Paris, 1847. P. 286 (Fr. 63).

подвешивался же [пятиструнный] на кожаных ремнях, [изготавливавшихся] из бычьей шкуры. [Для производства] же плектров [использовались] копыта козлов» (Σκυθῶν μὲν τὸ εὖρημα, καθήκτο δὲ ἰμάσιν ὠμοβοῖνοις· αἰγῶν δὲ χηλαὶ τὰ πλῆκτρα).

Еврипид (Геракл 683–684) говорит о пении «под семизвучный хелис» (παρά τε χέλους ἑπτατόνου). В литературе можно встретить также упоминание «девятиструнного» (ἐννεάχορδον).

Нередко античные авторы (например, Поллукс IV 59) пишут об инструменте, называвшемся «лирофеникс» (λυροφοῖνιξ или λυροφοῖνικιον — буквально: *пальмовая лира*). По мнению историка Сема из Делоса, жившего, как считается, в III веке до н. э., название «лирофеникс» обусловлено тем, что ручки инструмента делались из финикийской пальмы (об этом сообщается у Афиней — XIV 637 В). Гесихий же считает, что этот инструмент — разновидность кифары (λυροφοῖνιξ· εἶδος κιθάρας), а историк рубежа новой эры Юба пишет (также по свидетельству Афиней — II 175 D), что это «самбике»⁸.

Таковы типичные для античных источников разногласия. Они показывают, как сложно много столетий спустя выявлять многочисленные разновидности лиры, существовавшие в Древнем мире.

§ 2. Кифара и кифаристика

КИФАРА (κιθάρα) — инструмент, полностью повторяющий конструкцию лиры, однако более усовершенствованный. Кифара обладала более крупным, чем у лиры, звуковым ящиком и издавала звук, несравненно более громкий. Поэтому она была крупнее тяжелой лиры. Эти качества инструмента сочетались с большей сложностью его освоения. Кифара — инструмент профессионалов, тогда как лира почти всегда использовалась лишь любителями. Аристотель (Политика VIII 4, 1341a) так и называет кифару «профессиональным инструментом» (ὄργανον τεχνικόν). Однако

⁸ Об этом инструменте см. далее.

историческая эволюция кифары и ее строя шли согласованно с развитием лиры и изменения в одном инструменте почти всегда моментально сказывались и на другом. Судя по свидетельствам современников, кифара имела много вариантов. К ним с полным основанием можно отнести и те инструменты, которые античная традиция рассматривает как разновидности лиры, но использовавшиеся музыкантами-профессионалами.

Среди них чаще всего упоминается *барбитон* (ὁ или ἡ βάρβιτος, иногда — τὸ βάρβιτον). Это был более узкий и более длинный инструмент, чем кифара. В источниках он характеризуется как «низкочувствующий». Даже среди его поэтических эпитетов чаще других встречается «низкострунный» (βαρύμυτον — Афиней XIV 636 С; Поллукс IV 69). Число струн барбитона в различные времена и у разных исполнителей было неодинаковым. По свидетельству Афиней (IV 183 В), драматург Анаксил в несохранившейся комедии «Делатель лир» говорил о «трехструнных барбитонах», а Феокрит (Идиллии XVI 5, 45) — о «многострунном барбитоне». Очевидно, барбитон был достаточно древним инструментом, так как, согласно Пиндару (у Афиней — XIV 635D), его создателем был Терпандр, а по мнению историка Неанта из Кизика (там же IV 175 E), — Анакреонт. Известно, что барбитон особенно почитался такими выдающимися поэтами, как Алкей и Сафо. Исполнитель на барбитоне именовался барбитист (βαρβιτιστής).

Другой разновидностью кифары являлась *форминга*, или *форминкс* (φόρμιγξ). Возможно, что это наиболее древний инструмент, использовавшийся эпическими профессиональными певцами-аэдами. Он обычно имел от 3 до 7 струн, хотя на сохранившихся вазовых изображениях присутствует в основном только 4 струны. Античные же авторы чаще всего говорят о «семиструнной», «семиголосной», «семизвучной» форминге (Страбон XIII 2, 4; Пиндар. Пифийские оды II 70–71, Немейские оды V 24 и т. д.). Предполагают, что форминга представляет собой небольшой инструмент, изготавливавшийся не только из дерева, но и из слоновой кости (см.: Аристофан. Птицы 219). Исполнитель на форминге именовался «формикт» (φορμικτής или φορμικτήρ).

В своем каталоге Поллукс (IV 66) упоминает «инструмент... солистов-кифаристов, который называется *лификон*, [хотя] неко-

которые именовали [его] *дактиликон*» (τὸ... τῶν ψιλῶν κιθαριστῶν ὄργανον, ὃ καὶ πυθικὸν ὀνομάζεται, δακτυλικὸν τινες κεκλήκασι). Не исключено, что название «пификон» (т. е. «пифийский») связано со знаменитыми пифийскими художественными соревнованиями⁹. Что же касается наименования «дактиликон» (т. е. пальцевый), то вполне возможно, что оно было дано инструменту, игра на котором отличалась особой активностью пальцев. Гесихий же и словарь «Свида» приводят в качестве разновидности кифары *псалтингу* (*псалтингс*) (ψάλτιγξ). К сожалению, никаких подробностей о всех этих инструментах не сохранилось.

Поллукс (IV 59) и Афиней (XIV 636 F) упоминают еще одну разновидность кифары — *клепсиамб* (κλεψιάμβος). Это струнный инструмент древнего происхождения, имевший 9 струн и использовавшийся нередко для сопровождения «паракаталогии» (παράκαταλογία) — особого театрального жанра, основанного на чередовании пения и речи¹⁰.

У Афиней (IV 183) присутствует краткий фрагмент, посвященный *скиндапсу* (σκινδαψός или κινδαψός) — большому 4-струнному инструменту, изготавливавшемуся из ивы и, судя по всему, также являвшемуся разновидностью кифары.

Особый интерес представляет *трипод* (τρίπους — *треножник*), создание которого приписывается музыканту, якобы жившему в V веке до н. э., Пифагору Закинфскому¹¹. Однако из-за своего сложного устройства он далеко не находился в употреблении. У Афиней (XIV 637 B) сохранилось краткое, весьма запутанное, не во всем понятное описание *трипода*, заимствованное им у грамматика и историка Артемона (его принято относить к III веку до н. э.). Из него следует, что этот инструмент по форме напоминал знаменитый треножник, находившийся в храме Аполлона в Дельфах. От него он и получил свое наименование. Инструмент имел вращающееся основание и между каждой из трех его ног располагались струны с соответствующими «струнопотягивателями». Таким образом, трипод представляет собой соединение трех кифар с различным высотным уровнем звучания или настроенным

в различных тональностях: низкой («иорийской»), средней («фригийской») и высокой («идийской»). Вращая основание инструмента, исполнитель мог пользоваться всеми тремя тональностями.

К разновидностям кифар следует также отнести и *кинниру* (κινύρα) — инструмент с 10 струнами. О том, что киннира относилась к типу кифар, недвусмысленно пишет Гесихий: «киннира — музыкальный инструмент, кифара» (κινύρα ὄργανον μουσικόν, κιθάρα). Почти то же самое повторяет и словарь «Свида». Прилагательное «киннирос» (κινύρος) обозначало «жалобный», «печальный». В связи с этим у Гесихия отмечается, что «киннирить — [означает] оплакивать, причитать» (κινύρειν θρηνεῖν, κλαίειν). В том же смысле толкует название этого инструмента и словарь «Свида». Принято считать, что киннира еврейского происхождения и является разновидностью «киннора». На ней играли как плектром, так и пальцами.

Кифара издавна использовалась музыкантами-профессионалами в древнейшем и наиболее почитаемом жанре — в *кифародии* (κιθαροδία, от κιθάρα — *кифара* и ᾠδή — *песнь*), то есть в пении, сопровождаемом игрой на кифаре. Сам певец, кифарод (κιθαροδός), выступал перед слушателями, одетый в особые длинные одежды, с венком на голове. Он начинал с инструментального вступления, а затем исполнял основную часть кифародии. Между пением также звучали краткие инструментальные интерлюдии. Все выдающиеся кифароды, как правило, владели либо традиционной кифарой, либо какой-нибудь ее разновидностью, а чаще всего — всеми, так как большинство типов кифар почти ничем не отличалось друг от друга по способу игры.

Самые знаменитые мифические аэды, поэты-певцы, творчество и деятельность которых связывались с жанром кифародии, — Орфей, Лин, Фамир (Аполлодор I 3, 2; Диодор Сицилийский IV 59, 6; Псевдо-Плутарх, О музыке 1132 A-F, § 3, 5), Демодок и Фемий (Одиссея IX, XVI). Все они пели, аккомпанируя себе на струнном инструменте.

Вообще, кифародия и кифародическая поэзия были очень распространены, потому что у кого не возникало сомнения, что эти формы музицирования существуют издавна. Согласно Гераклиду Понтийскому, создателем кифародии и кифародической поэзии был мифический певец Амфион (Псевдо-Плутарх, О музыке 1131F,

⁹ См. т. I, § 3.

¹⁰ См. т. I, § 2 (раздел, посвященный Архилоху).

¹¹ Закинф — остров в Ионическом море с городом, носящим такое же название.

§ 3). Ему же иногда приписывается добавление трех новых струн к древней 4-струнной кифаре (Павсаний II 6, 4; IX 5. 7–4).

Принято считать, что доступный для изучения исторический период развития кифары начинается с VII века до н. э. — с творчества Терпандра, выходца с острова Лесбоса, создавшего жанр «кифародического нома» (κίθαρωδικὸς νόμος). Согласно преданию, Терпандр играл на инструменте мифического Орфея и благодаря своему искусству прекратил раздоры в Спарте (Псевдо-Плутарх. О музыке 1146 В, § 42). Дело в том, что в Спарте возникла тогда типичная для многих древних обществ ситуация:

...πρὶν ἐπίστασθαι γράμματα ἢ δὸν τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται, ... καὶ τῶν ὑστερον κίθαρωδῶν τὰς ᾠδὰς τὸ αὐτὸ ἐκάλεσαν ὅπερ τὰς πρώτας.

...прежде чем [люди] научились грамоте, они пели свои законы, чтобы не забывать [их]... и поэтому позднее [люди] дали песням кифародов то же самое название, которое [носили их] первые [песни-законы].

Смысл этого сообщения может быть объяснен так. Терпандр положил спартанские законы на музыку, и они стали распеваться. А, как известно, песня, поющая с детства, запоминается в памяти на всю жизнь. Вместе с мелодиями этих песен в сознание народа навсегда вошли и слова распевавшихся законов. Благодаря этому они стали важнейшими и незыблемыми принципами жизни. а раздоры, будоражившие Спарту, улеглись. По-гречески закон «ном» (νόμος). Так возник жанр *кифародического нома*, т. е. *нома* (закона), поющего в сопровождении кифары. Конечно, впоследствии его тематика расширилась и в его сферу стали проникать совершенно иные сюжеты и образы. В результате жанр *нома* стал настолько распространенным, что словом «ном» уже назывались самые различные песнопения, сопровождаемые кифарой, начиная от гимнов, посвященных богам, кончая непристойными песенками.

Этот жанр развил и усовершенствовал ученик Терпандра Кеппион (Псевдо-Плутарх. О музыке 1133 С, § 6) и другие кифароды, среди которых наиболее известными были Меламп из Кефаллени¹² (принято считать, что он жил на рубеже VII–VI веков до

н. э.), оказавшийся победителем на Пифийских играх 586 года до н. э. (Павсаний X 7, 4). Затем следует упомянуть более позднего Ексекистида (согласно той же хронологии — VI век до н. э.) — прославленного кифарода афинской школы, многократно побеждавшего на Пифийских, Панафинейских и Карнейских играх. Славу кифарода стяжал также и Амебевс — афинянин, живший, как предполагается, в III веке до н. э. (Афиней XIV 623 D, Плутарх. О нравственной доблести 443А, § 4), и многие другие.

Параллельно с развитием кифародии активизировалось сольное исполнительство на кифаре — «пси́ле кифарисис» (ψιλή κίθαρισις — дословно: *голая кифаристика*). Иногда этот жанр именовался «афона крумата» (ἄφωνα κρούματα — буквально: *беззвучные бряцания*, что подразумевало звучание инструмента без слов песни). Но чаще всего это искусство именовалось «кифаристикой» (κίθαριστική).

Особенно бурное развитие *кифаристика* получила в первый год 48 Олимпиады (согласно принятому сейчас исчислению — в 588 году до н. э.), когда она была введена в программу соревнований Пифийских игр. Тогда впервые победу одержал Агелай из Тегей¹³ (Павсаний X 7, 7). Однако, согласно историку III века до н. э. Менэхму (Афиней XIV 623 F), первым творцом кифаристики является Аристоник из Аргоса¹⁴, живший, как полагают, в VII веке до н. э. В кифаристике прославился также Лисандр из Сикиона¹⁵ (VI век до н. э.). Его известность была настолько велика, что историк IV века до н. э. Филохор в своей книге «История Аттики» (Афиней XIV 623 F — 638 А) приписывает ему введение кифаристики в музыкальную жизнь Древней Греции. Памятники письменности сохранили имена таких кифаристов, как Линкаон с острова Самос (Бозций. О музыкальном установлении I 5), Коннос из Афин (оба «приписаны» современной историей к V веку до н. э.) — учитель музыки философа Сократа (см.: Платон. Евтидем 272 С), виртуоз Кефисодот из Афин (IV век до н. э.), создавший свой оригинальный стиль (Афиней IV 131 В), и другие.

¹³ Тегей — город, расположенный в центральной горной части Пелопоннеса, называвшейся Аркадией.

¹⁴ Аргос — главный город Аргολиды, северо-восточной части Пелопоннеса.

¹⁵ Город на северо-востоке Пелопоннеса.

¹² Кефаллениа — остров Ионического моря.

Вслед за новаторами-авлетами, создавшими Пифийский ном, в музыке которого воплощалась борьба Аполлона с чудовищем Пифоном¹⁶, кифаристы также стали сочинять пьесы, представляющие собой аналогичную сольную композицию, получившую наименование «кифарный (или кифаристический) ном» (κίθαριστικός νόμος). Согласно Страбону (IX 3, 10. 421–422), он состоял из 5 частей: вступление (ἀνάκρουσις или ἄγκρουσις — *анакрузис*¹⁷), воинские упражнения перед сражением (ἄμλειρα — *испытание*), призыв к битве (κατακαλευσμός — *призыв, боевой клич*), триумфальный гимн, прославляющий победу Аполлона (ἱαμβοί или δάκτυλοι — *ямбы или дактили*¹⁸), и, наконец, изображение шипения умирающего дракона (σύριγγες — *свисты, шипение*).

Кифара использовалась в музыкальной жизни не только как сольный, но и как ансамблевый инструмент. Нередко кифарист выступал в сопровождении авлета. Такой ансамбль именовался «энавлос кифарисис» (ἐνάυλος κίθαρισις). Иногда ансамбль кифары и авлоса служил аккомпанементом для куплетов, называвшихся «париямбом» (παριαμβίς — буквально: *измененный ямб*, то есть ямбические стихи не декламирующиеся, а поющиеся в сопровождении инструментов). Афиней (IV 183 С) приводит стихи Эпихарма из Мегары (V век до н. э.), которые можно перевести так: «[сопровождая] париямбы, искусный мастер подыгрывает... кифаре на авлосе» (καὶ ὑπαυλεῖ... σοφὸς κίθαρα παριαμβίδας). А Поллукс (IV 83) утверждает, что «ямбы и париямбы — это кифарные номы, исполнявшиеся в сопровождении авлоса» (ἱαμβοὶ γὰρ καὶ παριαμβίδες νόμοι κίθαριστήριον, οἷς καὶ προσήλουν).

Кифара самостоятельно применялась и как аккомпанирующий инструмент. Глагол «гипокифаридзейн» (ὑποκίθαριζειν) обозначал «аккомпанировать на кифаре». Он часто встречается в

античной литературе. Кифарист зачастую аккомпанировал и хор. Тогда он именовался «хорокифаревс» (χοροκίθαρεὺς) или «хорокифарист» (χοροκίθαριστής).

§ 3. Псалтерионы

ПСАЛТЕРИОН (ψαλτήριον, от глагола ψάλλειν — *брыцать*) — инструмент, о котором не сохранилось почти никаких конкретных сведений, помогающих узнать его строй и особенности применения в музыкальной практике. Поллукс (IV 59) лишь упоминает его при перечислении струнных инструментов. По сообщению Афиней (IV 183 С), историк Юба утверждал, что «псалтерион усовершенствован Александром из Кифер¹⁹ добавлением большого [числа] струн». К сожалению, время жизни этого музыканта неизвестно и нет никакой возможности установить, с какого периода псалтерион стал многострунным. Во всяком случае, он вошел в историю древнегреческой музыки как инструмент, обладавший большим количеством струн, звук из которых извлекался не плектром, а пальцами. Это обстоятельство дало основание выделить среди античных струнных инструментов особую группу, на которых исполнение осуществлялось аналогичным образом, и именовать их псалтерионами. Значит, «псалт» (ψαλτήρ или ψαλτής) — это тот, кто бряцает струны не плектром, а пальцами²⁰. Если на различных разновидностях струнных инст-

¹⁹ Киферы — остров и город у входа в Лаконский залив.

²⁰ К сожалению, это не всегда учитывается филологами-переводчиками. Так, например, в русском переводе эпиграммы Гедилы (III век до н. э.), сохранившейся у Афиней (VIII 344 F), «псалт» переводится как *арфист* (см.: Греческая эпиграмма. Издание подготовила Н. А. Чистякова. СПб., 1993. С. 98). Но древняя Эллада не знала такого слова, как «арфа» (ἄρφα), а в Древнем Риме существовавшее *harpe* обозначало «серп» или «кривую саблю». Во времена античности существовал инструмент, который своей треугольной формой отдаленно напоминает современную арфу. Это — «тригон» (см. далее). Однако вряд ли его следует именовать арфой. Вообще стремление называть античные инструменты современными названиями аннулирует своеобразие древнего инструментального мира.

¹⁶ См. § 4 настоящей главы.

¹⁷ Вообще-то, этот термин обозначал безударную часть стиха, предшествующую его первой стопе. Но в кифарном номе такое название носил раздел, предваряющий первую часть произведения.

¹⁸ Как известно, это названия соответствующих стихотворных размеров. Остается загадкой, каким образом они связаны с кифарным номом, поскольку невозможно предположить, что здесь использовались поэтические ямб или дактиль как формы ритмической организации инструментального музыкального материала.

рументов играли и плектром и пальцами, то на псалтерионах — только пальцами.

Сохранилась шуточная эпиграмма поэта I века н. э. Лукилия (Палатинская антология XI, 187), героем которой является псалт:

Σιμόλος ὁ ψάλτης τοὺς γείτονας ἔκτανε πάντας
νυκτὸς ὅλης ψάλλων, πλὴν ἑνὸς Ὀριγένους·
κωφὸν γὰρ φύσις αὐτὸν ἐθήκατο· τοῦνεκεν αὐτῷ
ζωὴν ἀντ' ἀκοῆς δῶκε περισσοτέρεην.

Псаллируя всю ночь, псалт Сими́л всех соседей казнил, исключая одного Оригена, ибо природа сделала его глухонемым; вследствие чего ему вместо слуха длинная жизнь дана.

Псалтернион стал известен как многострунный инструмент. Но с течением времени на псалтернионе количество струн постепенно вновь уменьшается, и в христианскую эпоху инструмент имел уже в основном не более 10 струн. Именно таким количеством струн обладают сохранившиеся образцы псалтерионов, по своей внешней форме напоминающие кифару.

МАГАДИС (μάγαδις) — инструмент треугольной формы из семейства псалтерионов. Афиней (XIV 635 F) сообщает, что историк Дурис с Самоса (его жизнь и деятельность связывают с III веком до н. э.) производил название этого инструмента от некого «Магниоса, фракийского племени» (Μάγδιος Θρακὲς γένος). Сохранившиеся свидетельства, касающиеся количества струн магадиса, крайне противоречивы. Дифирамбист и лирический поэт (якобы рубежа V–IV веков до н. э.) Телест говорит о 8-струнном магадисе (см.: Афиней XIV 637 A), а в уцелевшем (Там же XIV 635 C) стихе Анакреонта можно прочесть: «Я бряцаю на 20-струнном магадисе» (ψάλλω δ' εἴκοσι χορδαῖσι μάγαδιν ἔχων).

Большинство источников сообщает, что *магадис* был многострунным инструментом, каждая струна которого имела своего октавного двойника, то есть парную струну, настроенную на октаву выше или ниже. Во всяком случае, название этого инструмента способствовало появлению специального термина «магадизировать» (μαγαδιζειν), что в античной музыкальной практике обозначало «играть октавами».

Сохранилось, кажется, одно-единственное упоминание о характере звучания магадиса, проскользнувшее в словах вышеупо-

мянутого Телеста. Он определяет звучание инструмента как «кератофонос» (κερατόφωνος), то есть подобное звучанию рожка. Скорее всего, в таком определении запечатлен не тембр звучания, а его сила, которая по сравнению со звучанием других струнных инструментов была более похожа на сильное звучание рожка. Все остальные предположения непродуктивны, поскольку сопоставление звучаний струнного и духового инструмента само по себе весьма условно и не реально.

В трактате Афиней (XIV 636 F) записано: «Псалтический инструмент магадис, как говорит Анакреонт, — изобретение ливийцев» (ἡ γὰρ μάγαδις ὄργανόν ἐστι ψαλτικόν, ὡς Ἀνακρέων φησί, Λυδῶν τε εὐρημα). Однако Поллукс (IV 61) сообщает, что древний комедиограф Канфар считал его изобретением фракийцев.

Магадис был одним из древнейших инструментов, так как он упоминается уже поэтом Алкманом. Особо необходимо отметить, что магадис часто встречается в текстах, приписываемых Анакреонту (наряду с *барбитоном* и *пектидой*), как инструмент, сопровождающий своим звучанием исполнение любовных песен.

ПЕКТИДА (πῆκτις или πηκτίς) — инструмент, широко известный в Древнем мире и часто упоминающийся в литературе. Однако сохранившиеся о нем сведения во многом противоречивы и не дают оснований для формирования однозначных представлений. Так, согласно ученику Аристотеля Аристоксену и историку Менэхму (у Афиней (XIV 635 E), «пектида же и магадис — это один и тот же [инструмент]» (πηκτίς δὲ καὶ μάγαδις τὰ αὐτόν). Но такое сообщение не подтверждается другими источниками.

В античной литературе часто упоминается о лидийском происхождении пектиды, хотя первым исполнителем на этом инструменте нередко называется знаменитая греческая поэтесса Сафо. Скорее всего, в этом следует видеть не подлинное историческое свидетельство (поскольку историк не дано знать первого исполнителя на любом из античных инструментов), а дань уважения к творчеству Сафо, в стихах которой часто упоминается пектида.

Существует предположение, что в Древней Греции был еще один инструмент, подобный магадису и пектиде, носивший название «феникса» (φοῖνιξ — буквально: *пальма*). По свидетельству историка Сема с Делоса (Афиней XIV 637 B), его название связано с тем, что ручки этого инструмента изготавливались из

финикийской палмы. Уменьшительное название инструмента — «феникион» (φοίνικιον). Однако для того чтобы установить, насколько феникс идентичен магадису и пектиде, потребуется еще обстоятельно изучить все материалы.

ЭПИГОНИОН (ἐπιγόνειον) — инструмент также из семейства псалтерионов. Это подтверждается сообщением Афиней (IV 183 C-D), утверждающего, что Юба «упоминает... и эпигонион, который ныне переделан в вертикальный псалтерион» (μνημονεύει... καὶ ἐπιγόνειον, ὃ νῦν εἰς ψαλτήριον ὀρθίον μετασχηματισθέν). По свидетельству Поллука (IV 59), эпигонион имел 40 струн. Однако о его диапазоне, звучании и способах исполнения нам ничего не известно. Не исключено, что он, подобно магадису, содержал струны, настроенные попарно в октаву.

Древние источники утверждают, что этот инструмент был создан Эпигоном — музыкантом, творчество которого сейчас связывают с VI веком до н. э. Он родился в Амбракии²¹, но жил и работал в Сикионе²². Инструмент эпигонион якобы был назван по имени своего изобретателя.

Некоторые исследователи допускали, что эпигонион может определяться как разновидность арфы, струны которой располагались горизонтально, наподобие того, как они установлены на цитре. Но, как уже указывалось²³, в древнегреческой специальной лексике даже не было слова «арфа» и, естественно, не могло быть инструмента с таким названием. В процессе изучения эпигониона высказывалась и весьма сомнительная этимология названия инструмента: от ἐπί — на и γόνυ — «колени», и это должно было доказывать, что эпигонион во время исполнения лежал на коленях музыканта. Также мало убедительно мнение, не основывающееся на источниках, что диапазон инструмента мог составлять от 3 до 5 октав.

Таким образом, эпигонион — один из тех античных инструментов, скудные сведения о которых не дают возможности составить даже самые общие представления о нем.

²¹ Амбракий — город в южном Эпире, к северу от Амбракийского залива.

²² Сикион — город в северо-восточной части Пелопоннеса.

²³ См. сноску 20 настоящего параграфа.

САМБИКИ (σαμβύκη) или САМБИКС (σάμβυξ) — инструмент треугольной формы из семейства псалтерионов. Некоторые свидетельства говорят о том, что в самбике использовались короткие струны и поэтому регистр звучания инструмента должен был быть высоким. Так, Аристид Квинтилиан (О музыке II 16), подразделяя инструменты на женские и мужские, пишет, что «самбике — женственная, ибо будучи низкого происхождения и благодаря небольшой величине струн при большой высоте [их звучания] она приводит к расслабленности [души]» (τὴν... σαμβύκην πρὸς θηλύτητα, ἀγεννή τε οὖσαν καὶ μετὰ πολλῆς ὀξύτητος διὰ τὴν μικρότητα τῶν χορδῶν εἰς ἔκλυσιν περιάγουσαν). Существует предположение, что струны на самбике были настроены попарно в октаву, как и в магадисе. Однако крайне трудно установить, насколько такое предположение справедливо.

По одной версии, самбике получила свое наименование от одноименной осадной машины, использовавшейся в войсках Древнего мира. Согласно сведениям, приведенным у Афиней (XIV 634 A), осадная машина «называется самбике, потому что когда она поднимается, то получается форма корабля, соединенного с лестницей. И [музыкальный инструмент] самбике в чем-то подобен [ей]» (καλεῖσθαι τε σαμβύκην, ἐπειδὴ ὅταν ἐξαρθῇ γίνεται σχῆμα νεὸς καὶ κλίμακος ἐνοποιούμενον, ὅμοιον δὲ τί ἐστὶν καὶ τὸ τῆς σαμβύκης). К сожалению, такое описание вряд ли помогает представить внешний вид осадной машины и еще меньше дает сведений о форме музыкального инструмента. По другой же версии, которой придерживался историк неизвестного времени Скамон из Митилены (у Афиней XIV 637 B), самбике называется так, потому что «она изобретена неким Самбиксом» (αὐτὴν εὐρεθεῖσαν ὑπὸ Σάμβυκος τινός). Вместе с тем знаменитый деятель раннего христианства Клемент Александрийский (ок. 150-215) верил, что она была изобретена «троглодитами»²⁴ (Строматы VI 11). Историк же Неант из Кизика и словарь «Свида» сообщают, что самбике была изобретена поэтом Ивиком (якобы VI век до н. э.) или, во всяком случае, усовершенствована им.

На самбике мог играть не только мужчина — «самбикист» (σαμβυκιστής), но и женщина — «самбикистрия» (σαμβυκίστρια).

²⁴ Буквально: живущими в пещерах. Так в древнегреческих источниках зачастую именовались жители Эфиопии.

ТРИГОН (τρίγωνον или τρίγωνος — буквально: *треугольник*) — еще один инструмент треугольной формы, также имевший струны различной длины. Число его струн неизвестно. Однако Платон (Государство III 399 D) и Аристоксен (у Афиней — IV 182 F) относят тригон к многострунным инструментам. Это дает основание считать, что количество его струн превышало традиционные 7. В том же смысле следует трактовать сообщение Гесиchia: «тригон — это разновидность инструмента-псалтериона» (τρίγωνον εἶδος ὀργάνου ψαλτηρίου), то есть инструмента с большим количеством струн, на котором играли без помощи плектра, а непосредственно пальцами. Действительно, в античных источниках тригон рассматривается как инструмент, родственник барбитону, магадису и самбике (Афиней IV 182 F).

Сохранившиеся свидетельства показывают, что тригон являлся древним инструментом, использовавшимся, как правило, для сопровождения пения. Но впоследствии он постепенно исчез из музыкальной практики (см.: Афиней. Там же). В пору его расцвета на нем играли как мужчины, так и женщины, а иногда и девочки. Так, в Национальном археологическом музее в Афинах хранится древнее мраморное изображение, которое теперь принято называть «Арфист из Кероса»²⁵ (хотя в действительности это изваяние представляет собой исполнителя на тригоне). Комедиограф же Платон (относимый к V веку до н. э.) пишет (у Афиней XV 665 B): «И я видел другую [маленькую девочку], державшую разновидность тригона, а затем она спела под его аккомпанемент какую-то ионийскую песню» (κάλλην [κορίσκη] τρίγωνον εἶδος ἔχουσαν, εἶτ' ἦδεν πρὸς αὐτὸ μέλος Ἰωνικόν τι). Некоторые из древних авторов считали, что тригон сирийского происхождения (см.: Афиней IV 175 D).

Наряду с тригоном в музыкальной практике Древней Греции был известен и другой струнный инструмент треугольной формы, называвшийся «ямбик» (ἰαμβύκη — *ямбический*). О нем упоминает Поллукс (IV 59), перечисляя струнные инструменты. Предполагается, что его звучанием сопровождалось пение «ямбов» песенок, текст которых был написан в ямбическом размере и

сатирической направленностью содержания. Во всяком случае, по свидетельству Афиней (XIV 636 B), Филлис с Делоса (писатель не установленного времени) утверждал, что «ямбиками называли [те инструменты], под которые пели ямбы» (ἐν οἷς γάρ... τοὺς ἰαμβοὺς ἦδον ἰαμβύκας ἐκάλουν). При первом знакомстве с этой информацией может сложиться впечатление, что *ямбик* — особое наименование тригона, применявшееся, когда тот сопровождал ямбы. Однако в указанных источниках *ямбик* упоминается наряду с тригоном. Следовательно, не исключено, что античные авторы считали их двумя самостоятельными инструментами.

ПАНДУРА (πανδοῦρα, πανδοῦρίς, πάνδορος, уменьшительное — πανδοῦριον). Этот инструмент стоит особняком среди всех струнных инструментов Древней Греции. Он отличается от группы псалтерионов тем, что на нем играли плектром, а от разновидностей лиры и кифары — тем, что имел длинный гриф.

Очевидно, название «пандура» произошло от πάν — «все» и τὸ δέντρο — «дерево», то есть полностью сделанное из дерева. Пандура отличалась длинным грифом и сравнительно небольшим звуковым ящиком, который в примитивных формах инструмента изготавливался из панциря черепахи или даже тыквы. Пандура чаще всего называлась «трехструнником» (τρίχορδον), так как имела 3 струны. Не исключено, что она была единственным в античности инструментом из того семейства, которое впоследствии будет представлено популярной *лютней*. Но никаких материалов о конструкции пандуры не сохранилось. Античные авторы не сообщают также никаких данных о способах игры на ней. Единственное, что можно установить: на пандуре играли *плектром*, державшимся в правой руке, а пальцами левой руки изменяли длину вибрирующих частей струн, прижимая их к грифу.

Немногочисленные свидетельства источников, связанные с пандурой, касаются в основном ее происхождения. По мнению якобы самого Пифагора, изложенному в его книге «О Красном море» (Афиней IV 183 F 184 A), «пандуру создали троглодиты»²⁶ из выращенного в море лавра» (ἐκ τῆς ἐν τῇ θαλάσῃ φυομένης δάφνης). Однако Поллукс (IV 60) пишет следующее: «Трехструнник же, кото-

²⁵ Керос — маленький остров Кикладской группы в Эгейском море, на котором был обнаружен этот памятник.

²⁶ См. сноску 24.

рый ассирийцы называли пандурой, являлся их изобретением» (τρίχορδον δὲ ὅπερ Ἀσσύριοι πανδοῦραν ὠνόμαζον ἐκείνων δ' ἦν καὶ τὸ εὐρημα). Если сопоставить эти два мнения с данными, находящимися сейчас в распоряжении науки, то точка зрения Поллука окажется ближе к истине, так как именно в Месопотамии обнаружены древнейшие изображения инструментов, по своим признакам приближающиеся к семейству лютни, к которому принадлежит и пандура. Но древние эллины не знали названия «лютня» (хотя в исследовательской литературе античную пандуру иногда неверно именуют этим названием, возникшим в значительно более позднюю историческую эпоху)²⁷.

§ 4. Авлос и авлеты

АВЛОС (αὐλός — буквально: *трубка*) — самый распространенный духовой инструмент, имевший много разновидностей и активно использовавшийся в общественной, религиозной и художественной жизни Древней Греции и Рима (в Древнем Риме он назывался *tibia* — буквально: *кость*, что связано, скорее всего, с тем, что наиболее архаичные формы инструмента изготавливались из костей животных). Аналогичный инструмент использовался в странах Ближнего Востока (Шумер, Аккад, Вавилон, Иудея, Сирия).

Исполнитель на авлосе именовался «авлет» (αὐλητής или αὐλητής), а исполнительница — «авлетистка» (αὐλητρίς). В Риме соответственно «тибист» (*tibicen*) и «тибистка» (*tibicina*).

²⁷ Кроме перечисленных важнейших струнных инструментов, в античных источниках часто встречается упоминание «канона» (κάνων) или «однохорда» (μονόχορδον). Но этот *однострунный*, судя по всему, никогда не использовался в музыкальной практике, а служил неким «прибором» для акустических экспериментов, целью которых было математическое выражение музыкальных интервалов (о конструкции *канона* см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 264–270). Особенно известны в этой области были пифагорейцы, последователи знаменитого и полубогославного Пифагора с Самоса.

В основе всех вариантов авлоса и тибии лежала следующая конструкция.

Главная часть инструмента — «бомбикс» (βόμβυξ). Она представляла собой трубку цилиндрической формы, которая могла быть различной длины и диаметра, в зависимости от этого формировался регистр и диапазон инструмента. Многие авлосы и тибии состоят из различных секций, соединяющихся вместе благодаря тому, что одни секции вставляются в другие. Не случайно самый низкий звук авлоса, зависящий от вибрации полного столба воздуха всей длины трубки, назывался так же, как и вся главная часть инструмента, — «бомбикс» (см.: Аристотель. *Метафизика* 1093b 2; Никомах. *Руководство по гармонике* 5). По этой же причине авлосы, обладавшие низким диапазоном, также именовались «бомбиксами». Так, Поллукс (IV 82) пишет о «вдохновенной и страстной авлеме»²⁸ бомбиксов» (τὸ δὲ τῶν βομβύκων ἔνθεον καὶ μανικὸν τὸ αὐλήμα), то есть низкочастотных авлосов.

По свидетельству этого автора, материал, из которого изготавливался авлос, мог быть самым различным: тростник, лотос, ветки лавра, рога животных, оленьи кости, самшит²⁹ и даже медь.

Примитивные авлосы имели на своих бомбиксах 3 или 4 отверстия для пальцев, обозначавшихся как «трема» или «трипема» (τρήμα, τρύπημα — буквально: *дыра, отверстие*). В более усовершенствованных инструментах число отверстий достигало 15. Следовательно, диапазон таких авлосов мог составлять две октавы.

На верхнем конце бомбикса крепился мундштук с тростью, изготавливавшийся из особого тонкого тростника. Исполнители придавали ему большое значение, так как, по всеобщему мнению, именно от него зависело качество звука. Существовали инструменты с одинарной и двойной тростью. Каждый профессиональный авлет имел особый маленький футляр, в котором содержались запасные трости. Кроме того, в «снаряжение» авлета и тибиста входили большие футляры для всего инструмента, а точнее, довольно объемные сумки, вмещавшие по несколько инструментов и носившиеся, как правило, за спиной.

²⁸ Термином *авлема* именовалось сольное произведение для авлоса (см. далее).

²⁹ Самшит — род вечнозеленых кустарников или деревьев семейства самшитовых с очень твердой древесиной.

Абсолютное большинство авлетов пользовалось «форбеей» (φορβεία) — особой кожаной лентой, имевшей небольшое отверстие. Лента обвязывалась вокруг лица так, что проходила по щекам, а рот исполнителя совмещался с отверстием, сделанным в ней. Существует несколько мнений о предназначении форбеи.

1. Небольшое отверстие в форбее, через которое вдувался воздух в инструмент, способствовало концентрации его струи, а следовательно, и улучшению качества звука. Как свидетельствует схолия к комедии Аристофана «Осы» (581–582), форбея использовалась для регулировки активности вдувания, чтобы авлет мог сделать «звучание приятным».

2. Возможно, лента предохраняла губы авлета от травм, так как именно об этой ее функции пишет Гесихий, сообщая, что форбея — это «кожа, устанавливаемая у рта авлета, чтобы он не разрывал свои губы» (τὸ περικείμενον τῷ στόματι τοῦ αὐλήτου δέρμα, ἵνα μὴ σχισθῇ τὸ χεῖλος αὐτοῦ).

В музыкальной практике применялись либо одинарные авлосы, либо двойные. Одинарные назывались «монавлосами» (μόναυλοι). Поэт Гедил написал эпитафию авлету Феону (Палатинская антология II 26), где называет его «Феон-монавлос» (Θέων ὁ μόναυλος):

Τοῦτο Θέων ὁ μόναυλος ὑπ' ἥριον ὁ γλυκὺς οἰκεῖ
αὐλητῆς, μίμων κῆν θυμέλῃσει χάρις.
Τυφλὸς ὑπαὶ γήρῳσι οἴχῳκε, Σκίρπαλου υἱός,
νήπιον ὃν γ' ἐκάλει Σκίρπαλος Εὐπάλαμον,
κυδαίνων αὐτοῦ τὰ γενέσθλια· τοῦτο γὰρ εἶχε,
τὰν παλαμᾶν ἀρετὰν αἴσιμα σημανέων
Ἡέλει δὲ Γλαύκης μεμεθυσμένα παίγνια Μουσέων,
καὶ τὸν ἐν ἀκρήτοισι Βάτταλον ἡδυπότην,
ἢ τὸν Κώταλον, ἢ τὸν Πάγκαλον· ἀλλὰ Θεῶνα
τὸν καλαμαυλῆτην εἶπατε, χαῖρε Θεῶν.

*Этот сладкий авлет, Феон-монавлос [здесь]
Под холмом обитает, [он] — радость мимов и сцены.
Скрипала сын, он под старость умер слепым,
Его [еще] младенцем Скрипал назвал Евпаламом³⁰.
Чествуя его рождение. И это подразумевало
Отмеченную судьбой славу искусной [его игры].*

³⁰ Евпалам — буквально: искусный

*Автировал же он Главки³¹ пьяные песенки муз,
И по неводержанности [он был] Батталов собутыльник.
Либо Каталов, либо Панкалов³². Но [все-таки] Феону —
Авлету [игравшему] на каламосе скажи³³:
«Здравствуй, Феон».*

Одновременно с *монавлосами* использовались и «двойные авлосы» (δίδυμοι αὐλοί), которые иначе еще назывались «двух-тростниковые» (δικάλαμοι). Такие инструменты имели два *бомбикса*. В Риме эти *бомбиксы* назывались «правая тибия» и «левая тибия» (tibia dextera и tibia sinistra). Поллукс (IV 80) пишет о двойных авлосах как с равными бомбиксами, так и с неравными. Однако каким образом осуществлялось музицирование на таких инструментах, во многом остается загадкой.

Античные источники сообщают о многих разновидностях авлосов. При этом в древности их дифференциация осуществлялась не по одному, а по многим признакам. Конечно, наиболее популярное подразделение авлосов — по числу бомбиксов: одинарные или двойные авлосы. Такие инструменты при исполнении держались прямо по отношению к авлету (наподобие того, как сейчас держат свои инструменты кларнетисты и гобоисты). Однако наряду с этим применялись авлосы, державшиеся словно «вбок», «в сторону» от исполнителя (как поступают современные флейтисты). Первые принято называть сейчас «продольными», а вторые — «поперечными». Каждый из них также имел свои разновидности.

Один из поперечных авлосов носил название «фотинга» или «фотингс» (φῶτιγξ, см.: Аристофан. Лисистрата ст. 1245–1246). В древности считалось, что он возник в Египте (Афиней IV 175 E и IV 182 D). Сведения о другом поперечном авлосе свидетельст-

³¹ Принято считать, что Главка — александрийская певица, возлюбленная Птолемея II Филадельфа (282–246 годы до н. э.).

³² Это, очевидно, персонажи пантомим и песенки с «говорящими» именами: «Баттал» — *заика*, «Панкал» — *всепрекрасный*. Точное же значение имени «Котал» остается не понятно.

³³ В переводе Л. Блуменау τὸν καλαμαυλῆτην — «флейтиста-певца» (см.: Греческая эпитафия. М., 1960. С. 104). Ну это уже выше всякого понимания: как же может петь исполнитель на духовом инструменте, когда у него занят рот? Если же это — поэтическая метафора переводчика, то вряд ли ее можно признать улачной.

вуют об его оригинальном устройстве: несмотря на то что этот инструмент держался исполнителем как современная флейта, он имел сбоку трость. Не называя его по имени, Поллукс (IV 74) утверждает, что подобный образец был изобретен ливийцами.

Часто дифференциация авлосов осуществлялась по материалу, из которого изготавливался тот или иной инструмент: «каламос» (κάλαμος) — тростниковый авлос, а «елимос» (ἐλίμος) — фригийский авлос, сделанный из самшита. Чаще всего елимос имел два бомбикса неодинаковой длины с узкими каналами. Более длинный бомбикс был загнут и завершался небольшим раструбом (см.: Порфирий. Комментарий к «Гармоникам» Птолемея³⁴; Поллукс IV 74; Афиней IV 185 А). «Звериным» (θήριος) авлосом именовали инструмент, делавшийся из рогов оленя, хотя наружная его часть покрывалась медью (Поллукс IV 74). «Роговой» (κεράτης или κεράτινος) авлос изготавливался из рогов различных животных, а «слоновой» (ἐλεφάντινος) — из слоновой кости.

Большая группа авлосов обозначалась по тому музыкальному репертуару, который исполнялся на этих инструментах: «френический» (φρηνητικός — *скорбный*) — использовался при погребальных ритуалах. Он чаще всего имел длинный бомбикс и характеризовался как «низкозвучающий» (βαρύφωνος). Поллукс (IV 77) утверждает, что его создали фригийцы, хотя использовали также и карийцы. В источниках упоминается и «епикедический» (ἐπικήδειος — *похоронный*) авлос (Плутарх. Застольные беседы III 8, 2 657 А). Однако остается неясным, чем отличались оба инструмента. Для сопровождения гимна в честь Афины использовался авлос «афина» (Ἀθήνη — Поллукс IV 82), а для воинских шествий — «маршевый» (ἐμβατήριος). Название «гинграс» (γίγγρας) для небольшого авлоса с пронзительным звуком было заимствовано из культового прозвища Адониса (любимца Афродиты, убитого богом войны Аресом), поскольку финикийцы называли Адониса «гинграсом» (Поллукс IV 76, Афиней IV 174). «Пифийский» (πυθικός) авлос предназначался для исполнения так называемого «пифийского нома» — программной пьесы для

сольного авлоса, призванной воплотить борьбу Аполлона с чудовищем Пифоном. Такой авлос использовался и для сопровождения религиозных и гражданских песнопений (Поллукс IV 81).

До сих пор не ясно, представлял ли собой каждый из таких авлосов особую разновидность, или все эти названия связаны с употреблением обычных авлосов: если на инструменте исполняли «пифийский ном», его именовали пифийским, если гимн в честь Афины — *афиной*, если он участвовал в религиозном обряде, посвященном Адонису, — *гинграсом*, если в похоронной процессии — *епикедическим* (*френическим*). Все эти вопросы еще нуждаются в тщательном изучении.

Нередко авлосы подразделялись по бытовавшим в Древнем мире представлениям об их происхождении: ливийский, тирренский, лидийский, фригийский, фиванский, аргейский, критский, беотийский и другие (см.: Афиней XIV 618 С; Поллукс IV 70, Павсаний IV 27, 7 и т. д.).

Авлосы определялись также и по тому, кто на них играл. Поэтому в античной литературе встречаются упоминания об авлосах «детских» (παιδικοί — Афиней XIV 634 F; Поллукс IV 81), «девичьих» (παρθένιοι — Поллукс IV 8). Вполне возможно, что это были различные по размерам и устройству инструменты. Иногда авлосы различались по своим функциям. Например, «коневодный» (ὑποφορβός) авлос, по свидетельству Поллукса (IV 74):

Λίβρες μὲν οἱ σκηνῖται τοῦτον εὖρον, χρώνται δ' αὐτῷ πρὸς τὰς ἵππων νομάς. ἢ δ' ὕλη δάφνη τοῦ φλοιοῦ γυμνωθεῖσα τῆς γὰρ ἐντερῶν ἑξαίρεθεις οὐκ ἔχον ποιεῖ καὶ τῶν ἵππων τῇ οὐσίᾳ καθικνούμενον.

создали ливийские пастухи: они пользуются им на пастбищах лошадей; материал же [из которого он изготавливается] — освобожденный от коры лавр, ибо когда сердцевина вынута, [авлос] издает пронзительный звук, действующий на лошадей своей визгливостью

Можно встретить и такие способы подразделения авлосов, которые трудно поддаются объяснению. К таким типам инструментов можно отнести, например, авлос, называвшийся «гингларос» (γίγγλαρος) или «нигларос» (νίγλαρος — см.: Аристофан. Ахарнянки 554). Поэт Фереократ (конец V века до н. э.) в своей комедии «Хирон» (отрывок из нее сохранился в трактате Псевдо-

³⁴ По изд.: Porphyrios. Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios, hrsg. Ingemar Düring. Göteborg, 1932 (Göteborgs Högskolas Årsskrift, 38/2). P. 34.

Плутарха «О музыке» 1141 — 1142 А, § 30) выводит Музыку в образе женщины, изнасилованной группой композиторов-новаторов³⁵. Так вот «гингларосы» фигурируют там как инструменты, которыми выдающийся мастер дифирамбов Тимофей из Милета (ок. 450–360 годы до н. э.) издевался над Музыкой. Исследователи предполагают, что «гингларосы» могли быть авлосами, использовавшимися на гребных судах — триерах. Их звучание способствовало ритмическому упорядочению движений гребцов.

Среди античных авлосов встречается инструмент под названием «фисалл» (φυσάλλις). В схолии к одному из стихов аристофановской «Лисистраты» (ст. 1245–1246) утверждается, что такое название произошло от глагола «фисан» (φυσάν — *дуть*) и более ничего. Но поскольку *дуть* необходимо для того, чтобы извлечь звук из любого духового инструмента, то по такому комментарию ничего невозможно выяснить об особенностях фисалла. Ничего определенного нельзя сказать и об авлосах, называвшихся «идуфами» (ἰδοῦθοι). Такое название встречается у Поллукса (IV 77), который, ничего не поясняя, просто пишет, что это «вид авлосов» (αὐλῶν εἶδος).

Истоки музицирования на авлосе уходят чуть ли не в доисторическую эпоху³⁶. Судя по всему, он пришел в Элладу из Малой

Азии, а точнее, из Фригии. Сообщение о самом древнем авлосе зафиксировано в так называемой «Паросской хронике»³⁷. Там сообщается:

Ἦαγνις ὁ Φρύξ αὐλοῦς
πρῶτος ἦῤεν ἐν Κελαιναῖς
καὶ τὴν ἀρμονίαν τὴν καλου-
μένην Φρυγιστὶ πρῶτος ἦλ-
σε καὶ ἄλλους νόμους Μη-
ρὸς Διονύσου Πανός.

Фригиец Гиагнис первый изобрел авлосы в Келенах³⁸, и он также первый проавлировал в стиле, называемом фригийским, и другие номы в честь Матери [богов Кибелы], Диониса и Пана.

Таким образом, Гиагнису приписывается не только создание авлоса, но и искусство игры на нем, что называлось *авлетикой* (αὐλητική). Историк Александр Полигистор в своем сочинении «Собрание [сведений] о Фригии», фрагмент из которого сохранился в трактате Псевдо-Плутарха «О музыке» (1132 F, § 2), также говорит о том, что «Гиагнис первым сыграл на авлосе» (Ἦαγνις πρῶτος αὐλῆσαι). После него в этой области музыки прославились другие фригийские исполнители и композиторы: сын Гиагниса Марсий и знаменитый Олимп. Не случайно в древнегреческой литературе авлос (наряду с сирингой³⁹) впервые упоминается (Гомер. Илиада X 13) как инструмент троянцев — жителей Малой Азии.

Согласно же мифу, авлос изобрела богиня Афина. Но когда она попробовала сыграть на нем и увидела в ручье отражение своего искаженного напряжением лица, то с негодованием отбросила инструмент, который был найден фригийцем Марсием (Плутарх. Об укрощении гнева 456 B–D, § 6–7). Овладев в совершенстве авлетикой, он вызвал на состязание самого Аполлона. Златокудрый Аполлон со своей кифарой, олицетворявший искусство дорийских племен («истинных эллинов»), одержал победу над фригийцем Марсием (Диодор Сицилийский III 59, 2–5). В этом мифе отражен сложный исторический процесс проникновения авлоса и фригийской музыки на Пелопоннес. С течением времени инструмент получал все большее и большее распростра-

³⁵ Перевод этого фрагмента можно найти в книге: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 225–226. Во все времена и у всех народов ретроградная часть населения не воспринимала новые средства художественной выразительности. Античность не была в этом отношении исключением. Поэтому воплощение мастеров-новаторов в негативных образах не было редкостью для Древней Греции. Например, великий комедиограф Аристофан, не оценивший новаторства творчества Еврипида, стал выразителем вкусов ретроградской части публики и выводил великого трагика на сцене в облике комического персонажа.

³⁶ Если, знакомясь с переводом какого-либо античного автора, читатель встретит в тексте упоминание флейты, то он должен знать, что в греческом подлиннике присутствует «авлос», а в латинском — «тибия». Авлос не имеет ничего общего с инструментом, ныне именуемым флейтой, которая в современном своем виде известна не ранее эпохи Возрождения. Кроме того, авлос — инструмент с мундштуком, а флейта — лишена его. Порочная традиция называть авлос и тибью флейтой сложилась в Европе давно, и уже на протяжении многих столетий она искажает представления читателей о древнем инструментарии.

³⁷ Об этом памятнике см.: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 99–100.

³⁸ Келены — главный город Фригии.

³⁹ О ней см. § 5 настоящей главы.

нение среди эллинов. У них постепенно стали появляться собственные певцы, певшие в сопровождении не только кифары или лиры (что было общераспространенным явлением), но и с аккомпанементом авлоса. Этот жанр получил название *авлодии* (αὐλοδία, от αὐλός — *авлос* и ᾠδή — *песнь*). Как уже указывалось⁴⁰, певец в таком ансамбле именовался авлодом (αὐλοδός, нередко этим же термином называли и авторов авлодий). Однако еще длительное время для исполнения авлодий приглашали фригийских авлетов. Известно, что поэт и композитор Алкман нанимал в качестве авлетов трех рабов-фригийцев — Самба, Адона и Тела. Ямбический же поэт Гиппонакт Эфесский (его творчество относят к VI веку до н. э.) использовал для этой цели трех других рабов-фригийцев — Киона, Кодала и Баба (Афиней XIV 624 В). Не случайно в Древней Греции вплоть до византийских времен (то есть до IV века н. э.) существовало убеждение, что «на духовых инструментах первенствует фригийский стиль (ἡ φρύγιος ἀρμονία); свидетельство [тому — что] первые создали [его] фригийцы — Марсий, Гнагнис, Олимп» (Анонимы Беллерманна 28)⁴¹.

Вообще же, как в Элладе, так и в Риме отношение к авлетам было по большей части пренебрежительным. И это не только потому, что большинство из них были рабами или людьми из низших слоев общества. Основная причина такого отношения была предопределена средой, в которой работали авлеты. Если не считать музыкантов, создававших музыкальное оформление культовых церемоний или театральных представлений, основная масса авлетов и авлетисток играла на пирах, «озвучивала» оргии золотой молодежи и попойки зрелых мужей. Чаще всего их можно было встретить в кабаках и притонах. Все это давало повод для обвинений в безнравственности и прочих пороках (например, авлетисток нередко считали просто проститутками, которые обслуживали не только музыкальные запросы своих клиентов и патронов). В результате совершенно естественно, что общественное мнение было низкого мнения не только о культурном уровне этих

музыкантов, но и зачастую об их умственных способностях. Эту общепризнанную точку зрения на авлетов высказал один неизвестный поэт, двустишие которого дошло до нас в «Галатинской антологии» (V 7):

Ἄνδρῃ μεν αὐλητῇρι θεοὶ νόον οὐκ ἐνέφυσαν
ἀλλὰ ἅμα τῷ φυσᾶν νόος ἐκπέται.

*Мужчине-авлету боги разум не вдохнули,
Ибо [у него] вместе с дыханием и ум изгоняется.*

Таким образом, в общественном мнении античности сложился явно отрицательный портрет авлета. Но все это не относилось к тем авлетам, которые прославились в Элладе и прославили эллинов. Вот имена и творческие деяния некоторых из них.

Авлет *Олимп* (VII век до н. э.) (наряду с кифародом Терпандром) является чуть ли не первой исторической фигурой древнегреческой музыки. Среди многих приписывающихся ему произведений особое место отводится *авлетическому ному*, так называемому «многоголовому ному» (πολυκέφαλος νόμος). Созданный в честь Аполлона, он изображал шипение змей, извивающихся на головах чудовища Горгоны. Эти головы оплакивали смерть сестры Горгоны — Медузы, уничтоженной героем Персеем (Псевдо-Плутарх. О музыке 1133 D § 7). Олимп считается также создателем другого сочинения для солирующего авлоса — «колесничного нома» (ἀρμάτειος или ἀρμάτιος νόμος — Там же). Считается, что это произведение исполнялось на боевой колеснице во время сражения или на состязаниях колесниц. Однако более правдоподобно рассматривать «колесничный ном» как авлосовую импровизацию, призванную воплотить в звуковой форме сражение или соревнование на колесницах.

Произведения Олимпа для авлоса звучали длительный исторический период. Их еще слышал Платон (Пир 215 С) и даже более поздние греческие авторы. Его творчество оказало большое влияние на развитие всей древнегреческой музыки. В некоторых источниках ему даже приписывается «создание эллинской и номической музыки»⁴² (τῆς Ἑλληνικῆς τε καὶ νομικῆς

⁴⁰ См. гл. I, § 3.

⁴¹ Об этом памятнике см.: Герцман Е. Тайны истории древней музыки С. 123–126.

⁴² То есть музыки, сочиненной в популярном среди эллинов жанре *нома*.

μοῦσης – Псевдо-Плутарх 1141 В, § 29). Если же фригиец Олимп стал считаться создателем «эллинской музыки», то, значит, ко времени создания источника, в котором запечатлена эта мысль, авлос и фригийская музыка перестали рассматриваться как нечто чуждое и постороннее для эллинского слуха. Даже в гомеровской «Илиаде» (XVIII 495) при описании щита Ахилла авлос упоминается уже с исконно эллинским инструментом – формингой.

С течением времени в Элладе стали появляться собственные выдающиеся авлеты. Известен тегеец Клон⁴³ (считается, что он жил в VII веке до н. э.), создавший целую серию *авлодических номов*, то есть развернутых композиций для певца в сопровождении авлоса. Они нередко начинались авлосовой прелюдией, называвшейся «проавлемой» (προαύληα или προαυλία, или προαύλιον, от про — *перед* и αὔληα — *авлема*, т. е. сольная пьеса для авлоса). Правда, некоторые источники признают родоначальником авлодических номов Ардала из Трезен⁴⁴ (Псевдо-Плутарх. О музыке 1133 А, § 5). Однако эти расхождения не столь существенны, так как оба авлета были эллинами и создавали уже свою национальную авлосовую музыку. Клону приписывается создание нескольких авлодических номов, называвшихся «апофетос» (ἀπόθετος – «тайный», «драгоценный» или «забытый») и «схэиннон» (σχοίνιον — буквально: *веревка, цепь, веревница*) (Псевдо-Плутарх. О музыке 1133 А, § 5; Поллукс IV 79). К сожалению, сейчас невозможно вполне определенно ответить на вопрос: что скрывалось за этими названиями? Несколько более ясным представляется наименование «элегического нома» (ἐλεγος νόμος) (Псевдо-Плутарх. О музыке 1132 D § 4), так как «эллинские элегии» — это траурные песни с аккомпанементом авлоса» (οἱ Ἑλληνικοὶ δὲ ἐλεγοί, ὃ ἐστὶ θρήνοι, οἱ μετ' αὐλοῦ — писал известный византиец Евстафий Солунский в «Комментарии к "Илиаде"» 1372, 29). Четвертый авлодический ном, автором которого также считается Клон, — «комархический ном»

(κωμάρχιος νόμος). Это песня, исполнявшаяся в сопровождении авлоса. Одни исследователи считают, что она звучала на пирах, а другие рассматривают ее как песню, звучавшую во время веселой прогулки после пиршества, поскольку словом «комос» (κῶμος) обозначалось буйное шествие после пира.

Последователем Клона признается Полимнест из Колофона⁴⁵. Наряду с авлодическими номами он сочинял песенки непристойного содержания, также исполнявшиеся под аккомпанемент авлоса (Псевдо-Плутарх. О музыке 1141 В, § 29).

Вообще, принято думать, что VII век до н. э. — эпоха бурного расцвета авлетики. Именно к этому периоду относят выступления выдающихся авлетов, учеников Олимпа — Крата и Гиеракса. В некоторых источниках первому из них даже приписывается авторство «многоголового нома» (Псевдо-Плутарх. О музыке 1133 D–E § 7), а второй вошел в историю античной музыки как создатель авлемы «эндrome», которая на протяжении многих столетий звучала на Олимпийских играх во время соревнования пятиборцев⁴⁶. Гиеракс считается также автором нома, именуемого в источниках «гиераксов ном» (ἱεράκος νόμος — Поллукс IV 79, Афиней XIII 570 В).

Развитие авлетического и авлодического искусства стало столь стремительным, что уже нельзя было мириться с положением, при котором обе эти области музыкального искусства не входили в программу Пифийских игр. Дело в том, что, несмотря на все успехи авлетики и ее почти всеобщее признание, традиционность воззрений на авлос как на инструмент неэллинского, варварского происхождения еще сказывалась в общественном мнении эллинов. Это проявлялось, в частности, в том, что музыка, исполнявшаяся на авлосе и в сопровождении авлоса, длительное время не допускалась на всеэллинские национальные игры. Но рано или поздно и здесь должны были произойти перемены.

И вот на третий год 48 Олимпиады (что в принятом сейчас летоисчислении соответствует 586 году до н. э.) на состязание в

⁴³ Тегея — город в юго-восточной Аркадии. По другим сведениям, Клон родом из Фив.

⁴⁴ Трезены — большой город в Аргониде, на северо-востоке Пелопоннеса.

⁴⁵ Город Колофон расположен в Ионии, в Малой Азии.

⁴⁶ Гимнастические соревнования, кулачный бой, метание копья, прыжки, бросание диска. Об «эндrome» см. гл. I, § 3.

Дельфы впервые были допущены авлеты и авлоды. Первый приз по авлодии завоевал тогда Эхемброт из Аркадии (Павсаний X 7, 5). Однако он оказался первым и последним победителем в авлодии, так как этот жанр больше никогда не вводился в Пифийскую программу соревнований. Иначе сложилась судьба авлетики.

На тех же Пифийских играх «в третий год 48 Олимпиады» авлет из Аргоса Сакад победил всех своих соперников, сыграв на авлосе «пифийский ном» (πυθικός νόμος), где с выдающимся художественным мастерством отобразил сражение Аполлона с чудовищем Пифоном. Согласно Поллукусу (IV 84), этот ном состоял из следующих частей:

1) «испытание» (πειρά) — вступление, в котором Аполлон «проверяет, годится ли местность для сражения» (διὸρᾷ τὸν τόπον εἰ ἄξιός ἐστιν τοῦ ἁγῶνος);

2) «призыв» (κατακλυσμός) — вызов дракона на поединок;

3) «ямбикон» (ιαμβικόν) — имитация сражения, трубные призывы, а также скрежет зубов дракона;

4) «спондейон» (σπονδαῖον) — религиозная мелодия, игравшаяся перед алтарем во время жертвоприношений⁴⁷;

5) «финальный хоровод» (καταχόρευσις), смысл которого выражен в словах «бог танцует победные <песни>» (ὁ θεὸς τὰ ἐπινίκια <ᾄσματα> χορεύει).

Триумф Сакада был настолько велик, что с тех пор авлетика стала обязательно входить в программу Пифийских соревнований. Сакад побеждал на них не только «в третий год 48 Олимпиады», но также и на двух последующих состязаниях (Павсаний X 7, § 4).

Сакаду приписываются и авторство других произведений. Среди них «трехмелосный» или «трехчастный ном» (τριμελής или τριερής νόμος). По свидетельству одного источника (Псевдо-Плутарх. О музыке 1134 A-B, § 8), он получил такое название

вание, потому что каждая из его частей была написана в одной из трех тональностей (τόνων... τριῶν ὄντων) — дорийской, фригийской или лидийской⁴⁸.

После Сакада шесть раз подряд на Пифийских играх победу по авлетике одерживал Пифокрит из Сикиона (Павсаний IV 14, 10). Известность получило и творчество других авлетов, деятельность которых относят к рубежу VI–V веков до н. э.: Мимнерма из Колофон (по другим сведениям — из Смирны, см.: Псевдо-Плутарх. О музыке 1133 F, § 8) и Мидаса из Акраганта⁴⁹. Последний дважды завоевывал победу по авлетике на Пифиадах, а однажды он вышел победителем и на Панафинейх. Знаменитый древнегреческий поэт Пиндар даже посвятил ему свою «12-ю Пифийскую оду».

В словаре «Свида» сохранилось свидетельство о так называемой «агафоновой авлеме» (ἁγάθωνος αὐλησις) — пьесе для сольного авлоса, приписывающейся известному афинскому автору трагедий и, возможно, композитору Агафону (его принято помещать на рубеж VI–V веков до н. э.). В связи с таким сообщением можно предполагать, что эта авлема, созданная, очевидно, для одной из трагедий Агафона, получила впоследствии самостоятельную жизнь вне театра, сохранив за собой имя автора трагедии, для которой она была сочинена. Но остается неизвестным, написал ли авлему сам Агафон или кто-то из современных ему профессиональных музыкантов, а пьеса стала называться «агафоновой», поскольку стала популярной благодаря трагедии Агафона.

Вообще жанр авлемы приобрел широкую популярность. Александрийский лексикограф Трифон (Афиней XIV 618 C), излагает целый каталог авлем, постоянно звучавших в музыкальной практике Древней Греции. Кроме уже упоминавшейся авлемы комос, здесь перечисляется довольно обширный список сочинений для авлоса. Например, авлемы «гедикомос» (ἡδύκομος — *приятное шествие*) и «мофон» (μόψων — *нахал*). Они, скорее

⁴⁷ Первоначально название «спондейон» носила специальная чаша, использовавшаяся для ритуальных возлияний. Потом это название перешло на песнопение и инструментальное произведение, звучавшее во время возлияний. И характер такой религиозной музыки получил наименование «спонденческий стиль» (σπονδαῖκός τρόπος).

⁴⁸ По сообщению того же источника (Там же), следует, что в древности автором этого нома некоторые считали Клеона. Смысл и терминология этого фрагмента еще раз убедительно свидетельствуют: когда «племенные» названия не обозначали стиль, они указывали тональности, а не лады (см. гл. I, § 4, сноски 4 и 5).

⁴⁹ Акрагант — город на южном побережье Сицилии.

всего, представляли собой музыку, некогда сопровождавшую вакхические танцы, а потом ставшую самостоятельными инструментальными пьесами. Здесь также встречается авлема «гинграс», которая, очевидно, вычленилась из музыкального оформления религиозного обряда, посвященного мифическому Адонису⁵⁰. Авлема *тетракомос* (τετράκωμος — буквально: *четверенное шествие*) — торжественная музыка и танец в честь Геракла (Поллукс IV 100 и IV 105). Играя ее, авлет одновременно исполнял движения воинского танца. Аналогичный характер имела авлема «полемикон» (πολεμικόν — *воинственное*). Авлема «эпифаллос» (ἐπιφάλλος, от ἐπί — *на* и φαλλός — *мужской половой орган*) ведет свое начало от древних дионисийских шествий, впереди которых несли макет возбужденного мужского члена, являвшегося символом плодородия. Истоки авлемы «хорнос» (χορεῖος — *хороводный*) ведут к арханчим хороводам, музыкальное сопровождение которых с течением времени стало звучать самостоятельно. Авлема «каллиникос» (καλλίνικος — *победный*) возникла из торжественного гимна-танца, исполнявшегося вначале в честь Геракла, а затем в честь любого победителя или победы⁵¹. Название авлемы «сикиннотирбе» (σικίννοτύρβη) произошло от соединения наименования танца «сикиннида» (стремительная пляска, с быстрыми и длинными прыжками исполнителей, изображавших сатиров — спутников бога вина Диониса) и названия праздника в честь Диониса «тирбе». Когда Павсаний (II 24, 6) описывал обычаи аргосцев, то отметил, что «в честь Диониса они справляют праздник, называемый тирбе» (τῷ Διονύσῳ δὲ καὶ ἐορτὴν ἄγουσι καλουμένην Τύρβην). Можно только догадываться, какой музыкальный материал лежал в основе этой авлемы, в которой нужно было воплотить «гремучее» соединение оргнастического по характеру празднества в честь бога виноделия и сатирический танец. Что же касается авлемы *фирокопикон* (φυροκοπικόν, от глагола φυροκοπεῖν — *стучаться в дверь*), то когда-то она была песней и танцем, исполнявшимся перед домом возлюбленной, и представляла собой игравшуюся и танцевавшуюся серенаду.

⁵⁰ См. выше о разновидности авлоса, называвшегося «гинграс».

⁵¹ См. гл. I, § 1.

Но перечисленные Трифоном авлемы далеко не полно представляют многообразие разновидностей этого жанра. Известно, что наряду с ними существовали и другие, например «гамелион авлема» (γαμήλιον αὐλήμα — *свадебная авлема*), звучавшая во время брачных церемоний и, по свидетельству Поллукса (IV 80), исполнявшаяся двумя авлосами.

В религиозной жизни большую популярность приобрела «метроон авлема» (μετρόων αὐλήμα — *материнская авлема*), использовавшаяся для музыкального оформления культа Великой Матери богов Кибелы.

В источниках (Поллукс IV 79) можно встретить упоминание «неннатон авлемы» (νηνιάτων αὐλήμα — *девичья авлема*) и многие другие.

Особую роль играла музыка для авлосов в воинской жизни. Спартакским воинам была хорошо известна «касторова песня»⁵² (καστόρειον μέλος), исполнявшаяся на авлосе и сопровождавшая боевые порядки (Псевдо-Плутарх. О музыке 1140 С, § 26; Поллукс IV 78). Спартакские воины нередко двигались под звуки авлоса, исполнявшего различные «марши»: «эмбатерион мелос» (ἐμβατήριον μέλος — *походный марш*) и «эноплион мелос» (ἐνόπλιον μέλος — буквально: *вооруженная музыка*)⁵³ (Афиней IV 184 F и XIV 630 F). Последняя авлема благодаря развитой форме и продолжительности звучания иногда даже называлась «эноплион номос». Гесихий упоминает и некое сочинение для авлоса, называвшееся «адонисово» (ἀδώνιον): «Эмбатерий, авлировавшийся спартакцами» (τὸ παρὰ τοῖς Λάκωσιν αὐληθὲν ἐπιβατήριον). Очевидно, в воинской лагерной жизни, когда не требовалось особо громкого звука, авлос также находил применение. Другое дело — во время походов или непосредственно в сражениях, когда звучание инструмента должно было «перекрывать» многоголосый гул битвы. Здесь авлос уступал *сальпинге*⁵⁴. Однако в других ситуациях можно было с успехом использовать и авлос. В «Палатинской антологии» (VI 151) сохранилось

⁵² Кастор и его брат Полидевк считались покровителями Спарты и спартакского войска. Согласно мифу, они совершили много героических деяний.

⁵³ См. также § 4.

⁵⁴ См. § 6 настоящей главы.

стихотворение некого Тимна (его время жизни неизвестно), в котором он описывает, как один из авлетов, служивший в войсках, после ухода со службы принес свой инструмент в качестве подношения в дар храму Афине Илионской:

Μίκκος ὁ Πελλαναῖος Ἐνυαλίου βαρὺν αὐλὸν
τόνδ' ἐς Ἀθαναίας ἐκρέμασ' Ἰλιάδος,
Τυρσηνὸν μελέδαμα, δι' οὗ ποκα πόλλ' ἐβόασεν
ὠνὴρ εἰράνης σύμβολα καὶ πολέμου.

*Здесь Афине Илионской подвесил Микк Паленский⁵⁵
Низкий авлос Энналия⁵⁶, тирренского попечения⁵⁷,
которым муж некогда громко возглашал
Сигнал мира и войны.*

Естественно, что активное развитие авлетического искусства не могло не сопровождаться техническим усовершенствованием авлоса. Несмотря на то что сохранившиеся сведения по этому вопросу крайне скупы и почти всегда противоречивы, они дают возможность предполагать, что в период древнегреческой классики авлос серьезно был усовершенствован. Именно в это время некий Диодор из Фив, упоминаемый Поллуksom (IV 80), увеличил количество отверстий для пальцев на бомбиксе и сделал авлос «многодырчатым» (πολύτρητος). Прежде же, по свидетельству того же автора, он имел всего 4 отверстия. Тогда же в среде опять-таки фиванских авлетов, слава которых гремела по всей Элладе, была значительно увеличена длина бомбикса. Одновременно с этим мастера изобрели металлические втулки (также называвшиеся «бомбиксами»), изготавливавшиеся из меди и бронзы. Благодаря этим приспособлениям можно было закрывать и открывать отверстия для пальцев. Об этом сообщает грамматик Аркадий (Об акцентах), деятельность которого историки связывают с IV веком. Такие усовершенствования способствовали

⁵⁵ Специалисты предполагают, что Микк — карийское имя, а Паллена — город в греческой области Ахайе.

⁵⁶ Энналий — буквально: воинственный. Энналий — эпитет бога войны Ареса. В русском переводе авлос почему-то превратился в *трубу* (!) (Греческая эпитафия. СПб., 1993. С. 302). Очевидно, переводчику трудно было представить авлос в воинской жизни.

⁵⁷ То есть тирренского происхождения или производства.

расширению технических и художественных возможностей авлоса. Они подготавливали появление Пронома — знаменитого фиванского авлета периода древнегреческой классики. Он был первым, кто при исполнении пользовался не несколькими авлосами с различными диапазонами и регистрами, а одним, обладавшим широким диапазоном и технически усовершенствованным. Проном также успешно работал и как педагог (Павсаний IX 12, 5; Афиней IV 184 D).

Почти в то же самое время в Древней Элладе получили известность две школы авлетов, соперничавших между собой. Одну из них возглавлял фиванец Антигенид. Словарь «Свида» сообщает, что он начинал свою карьеру как авлет, аккомпанировавший певцам, но потом стал успешно выступать в качестве солиста, которого приглашали владыки Древнего мира на пиры и прочие увеселения. Впоследствии Антигенид прославился как новатор, относившийся с пренебрежением к успеху у широкой публики. А это очевидное свидетельство того, что исполнителя и композитора больше волновал художественный уровень воплощения творческого замысла, нежели его восприятие публикой, — черта, отличающая подлинных новаторов.

Об авлете Дорионе, главе авлетической школы, соперничавшей с той, которую возглавлял Антигенид, не сохранилось почти никаких сведений (до предела скудные упоминания см.: Афиней VIII 337 В и X 435 В). Известно только следующее (Псевдо-Плутарх. О музыке 1138 В): «... так как последователи Дориона презирают стиль (τρόπος καταφρονούντων) Антигенида, то они не пользуются им, а последователи Антигенида по той же самой причине [отвергают стиль] Дориона»⁵⁸.

Тогда же прославился авлет-виртуоз Исмений, восхищавший современников и своей музыкой, и ее исполнением (Плутарх. Изречения царей и полководцев 174 Е–F; Диоген Лаэртский VII 1, 125). Его соперником был другой выдающийся авлет Дионисодор, который, по словам Диогена Лаэртского (IV 4, 22), гордился, что «его игры никто [не слышал] ни на триере, ни у родника»,

⁵⁸ Никого не должно смущать, что здесь понятие стиль выражается словом «тропос» (τρόπος), а не как у Платона и Аристотеля — «гармония» (ἁρμονία). Эти строки написаны в совершенно иную эпоху, отдаленную от времен «высокой классики» многими столетиями.

намекая, очевидно, на аристократизм своей публики и противопоставляя ее простым слушателям Исмения.

В то же самое время пленял своим искусством Телефан Мегарский⁵⁹ (по другим сведениям — Самосский), которому даже был воздвигнут памятник по дороге из Мегары в Коринф (Павсаний I 44, 6). В «Палатинской антологин» (VII 159) сохранилась эпитафия поэта Никарха, посвященная этому Телефану. Его профессиональный дар ставится в один ряд с талантами Орфея, Гомера и Нестора — старейшего участника Троянского похода, красноречивого оратора и мудрого старца, к советам которого все прислушивались:

Ὀρφεὺς μὲν κιθάρα πλείστον γέρας εἴλετο θνητῶν,
Νέστωρ δὲ γλώσσης ἡδυλόγου σοφίῃ
τεκτοσύνη δ' ἐπέων πολυῖστωρ θεῖος Ὅμηρος,
Τηλεφάνης δ' αὐλοῖς, οὗ τάφος ἐστὶν ὅδε.

*Орфей к кифаре больше всех смертных получил дар,
Нестор — к мудрости сладозвучной речи,
К искусству сказаний — многознающий божественный Гомер,
Телефан же, могила которого здесь, — к авлосам.*

Тот же поэт Никарх написал эпитафию, посвященную другому авлету — Дорофею (Палатинская антология XVI 7). Кроме отдельных биографических сведений о музыканте, по ее содержанию можно узнать и тематику сольных пьес, сочинявшихся и исполнявшихся Дорофеем. Из этой эпитаграммы следует, что он играл такие произведения, которые ныне относятся к «программной музыке», то есть инструментальные сочинения, призванные в звуках воплотить конкретные образы или сюжеты. Его пьесы для авлоса посвящены событиям Троянской войны. В эпитаграмме упоминаются «дарданцы» — жители города Дардания, располагавшегося близ Геллеспонта⁶⁰ и основанного, по преданию, царем Дарданом, от которого вели свою родословную троянцы. Здесь же мелькают воспоминания о знаменитом деревянном «тroyанском коне», с помощью которого ахейцы проникли в Трою:

⁵⁹ Мегарида — область между Коринфским и Саронским заливами.

⁶⁰ Ныне — пролив Дарданеллы.

Σύμφωνον μαλακοῖσι κερασσάμενος θρόον αὐλοῖς
Δωρόθεος γοεροῦς ἔπνεε Δαρδανίδας,
καὶ Σεμέλας ὠδῖνα κεράυνιον, ἔπνεε δ' ἵππου
ἔργματ', αἰεζῶων ἀψάμενος Χαρίτων·
μῶνος δ' εἰν ἱεροῖσι Διωνύσοιο προφῆταις
Μώμου λαιψηράς ἐξεφυγε πτέρυγας,
Θηβαῖος γενεήν, Σωσικλέος ἐν δὲ Λυαίου
νῆφ φορβεῖάν θῆκατο καὶ καλάμους.

*Смешивая в нежных авлосах согласованное звучание,
Дорофей играл горе дарданцев и Семелы роды с молнией⁶¹,
Играл он подвиг коня, касаясь вечно живущих харит.
Единственный среди священных вестников Диониса,
Он избегал Мом⁶² быстрых крыл,
Родом он фиванец, [сын] Сосикла, в храме
Лисы⁶³ он форбею установил и каламосы⁶⁴.*

Таким образом, авлеты стремились своим искусством воплотить знаменитые и сложные события. А это предполагало непростую ткань музыкального материала. Вообще, следует отметить, что античные музыканты часто обращались к тому жанру, который в наше время называется «программной музыкой».

Творчество и исполнительская деятельность блестящей плеяды древнегреческих авлетов являлась отражением популярности и широкого распространения музыки для авлоса. Этот инструмент использовался не только как сольный, но и как ансамблевый. Например, дуэт двух авлосов назывался «диаυλία» (διαυλία). Авлос нередко выступал в ансамбле с кифарой или лирой (уже не говоря об упоминавшейся выше авлодин, когда авлос сопровождал пение). Самые известные из таких жанров — «энавλος кифарисис» (ἐναυλος κιθάρισις), «мениямб» (μηνιάμβος) и

⁶¹ Согласно мифу, громовержец Зевс явился Семеле, уже беременной Дионисом, в сверкании молний, испепеливших смертную Семелу. Но Зевс спас еще не родившегося младенца, которого зашил себе в бедро и доносил.

⁶² Мом — божество злословия.

⁶³ Буквально: освободитель от забот — эпитет Диониса.

⁶⁴ Совершенно очевидно, что упоминание здесь каламоса (тростник) просто является поэтической метафорой, подразумевающей все тот же авлос.

«париямб» (παριαμβίς)⁶⁵. Авлос, применявшийся в ансамбле с кифарой, именовался «кифарным авлосом» (κιθαριστήριος αὐλός), что подтверждается Поллуksom (IV 81): «Кифарные же [авлосы так названы] потому что [как] показывает [их] название, они аккомпанировали кифарам» (κιθαριστήριοι δὲ καὶ τοῦνομα διότι κιθάραις προσήλουν διδάσκει). Авлос успешно применялся и для сопровождения хоров. Причем в музыке, предназначенной для театра, он был обязательным инструментом и на протяжении длительного исторического периода — единственным. Ведь театр, ведущий свое происхождение от дионисийского дифирамба, издавна пользовался авлосом, который, по общепризнанному мнению, рассматривался как инструмент дионисийский. Затем, как инструмент, аккомпанирующий хору, он постепенно начал выходить за границы амфитеатра. Известно, что песня женщин, просеивающих зерно, носившая название «пистикон» (πίστικόν), сопровождалась авлосом (Поллукс IV 56). В развернутых хоровых формах авлос нередко исполнял интерлюдии между хоровыми построениями, что называлось «диавлион» (διάλειον), как об этом сообщается в словаре «Свида».

Столь многообразное применение музыки для авлосов предопределило и специализацию авлетов. Так, авлет, сопровождавший религиозные обряды, именовался «гиеравл» (ἱεράυλης — буквально: *священный авлет*). Иногда его называли «спондавл» (σπονδαύλης), подразумевая музыканта, исполнявшего *спондеический мелос*, звучавший во время жертвоприношений. Авлет, игравший на похоронах, — «тибавл» (τυμβάυλης — буквально: *погребальный авлет*). Тот, кто выступал на Пифийских играх с исполнением пифийского нома, именовался «пифавл» (πυθαύλης), а аккомпанировавший хору — «хоравл» (χοράυλης), то есть *хоровой авлет*. Ну а музыкант, играющий на триере для того, чтобы ритм его музыки упорядочивал ритмическую работу гребцов, назывался «триеравл» (τριηράυλης).

Однако это не означает, что авлеты не могли менять свои «специализации» или сочетать несколько направлений в своей исполнительской работе. Все зависело и от квалификации музыканта, и, конечно, от многочисленных житейских обстоятельств.

§ 5. Сиринга

СИРИНГА или СИРИНКС (σύριγξ, от глаголов συρίζειν или συρίττειν - *свистеть*). Сиринга считалась инструментом пастухов⁶⁶. Именно об этом упоминается в «Илиаде» (XVIII 526) Гомера: «пастухи, наслаждающиеся сирингой» (νομήες τερπόμενοι σύριγξι).

Основной частью конструкции сиринги был «каламос» (κάλαμος — *тростник*) с несколькими отверстиями для пальцев. Звук извлекался при вдувании воздуха непосредственно в трубку, без какого-либо мундштука. Поэтому в Древней Элладе термин «сиринга» обычно использовался для обозначения любых духовых инструментов, лишенных мундштука. Учеными высказывалось предположение, что некоторые сиринги обладали мундштуком. Если даже такие случаи и имели место (что вряд ли может быть подтверждено источниками), то и они не представляли характерный тип древнегреческих сиринг.

Для производства сиринг использовался тонкий тростник, называвшийся «донакс»⁶⁷ (δόναξ). В источниках даже утверждается, что сиринги делались из тонкого донакса, тогда как авлосы — из более толстого тростника. Поэтому сиринги нередко назывались просто «донаксами» (Афиней III 90 D). Они имели очень небольшой диапазон, как правило, ограничивавшийся высоким регистром. По свидетельствам самых различных античных авторов можно заключить, что звуки сиринг были свистящими.

Сиринги подразделялись на две основные разновидности. Обычная одинарная сиринга называлась «монокаламос» (μονοκάλαμος - *одинарный тростник*). Наряду с таким инстру-

⁶⁶ Подобно тому как авлос зачастую неверно называется флейтой (см. гл. II, § 4, сноска 81), так и сирингу, стараясь приблизить ее к современности, иногда называют «флейтой Пана», поскольку аркадский бог лесов и рощ Пан, с которым миф связывает изобретение сиринги (см. далее), был и покровителем пастухов.

⁶⁷ Тростник такого же качества использовался и для изготовления пластики, поддерживавшей мембрану звукового ящика многих струнных инструментов (см. гл. II, § 2).

⁶⁵ Эти жанры уже упоминались в § 2 настоящей главы.

ментом существовал и «поликаламос» (πολυκάλαμος — *многоствольный тростник*). Он представлял собой соединение ряда сиринг неодинаковой длины, лишенных отверстий для пальцев и скрепленных друг с другом воском. Причем верхние окончания трубок устанавливались ровно, по одной горизонтальной линии (в противном случае звукоизвлечение было бы затруднено). Нижние же окончания трубок образовывали особый изгиб, напоминавший «крыло птицы». Как пишет Поллукс (IV 69), сиринга «подобна крылу птицы» (ὡς ὄρνιθος πτέρυγι).

Каждая трубка монокаламаса, естественно, могла воспроизводить лишь один звук. Иногда использовались монокаламасы с трубками одинаковой длины. Для того чтобы на таком инструменте можно было издавать различные звуки, каждая из трубок на какую-то часть заполнялась воском. Благодаря этому уменьшалась длина вибрирующего столба воздуха. Поликаламасы могли объединять различное количество трубок. Поллукс (VIII 72) упоминает пятиствольную сирингу (πέντεσύριγξ), а византийский трактат «Святоградец»⁶⁸ (95, 28–29) — десятиствольную (δεκάκάλαμος). Но чаще всего поликаламос был семиствольным.

В связи с тем что внешний вид поликаламаса с сирингами различной длины напоминал крыло птицы (см. выше), следует обратить внимание, что в византийских источниках (Анонимы Беллерманна 17; Святоградец 96, 8 и 13, а также 97, 5 и 7), основывающихся на недошедших до нас античных свидетельствах, упоминается духовой инструмент «птерон» (πτέρον — буквально: *перо, крыло*). Вполне возможно, что это — одна из разновидностей поликаламаса или особое его название.

Сиринга — один из самых архаичных инструментов. Наиболее популярный миф о ее происхождении связан с Паном (Овидий. *Метаморфозы* I 689–713), козлоногим богом лесов и рощ, охранителем стад и покровителем пастухов и охотников. Влюбившись в нимфу Сирингу и не вызвав в ней ответного чувства, Пан стал преследовать ее, а та бежала от него через поля и леса.

Когда же Пан почти настиг ее, нимфа обратилась к богам за помощью о спасении. И в этот момент, когда преследователь уже мог настигнуть беглянку, по воле богов нимфа мгновенно превратилась в тростник. Раздосадованный Пан тяжело вздохнул и его дыхание коснулось тростника, который издал жалобно-свистящий звук. С тех пор Пан никогда не расстается с тростником-сирингой и постоянно играет на ней.

Скорее всего, традиция именно этого мифа способствовала тому, что в некоторых греческих источниках (см., например, греческий алхимический трактат, приписываемый некому Зосиму и датирующийся VII–VIII веками) сиринга именуется «пандурой». Для того чтобы появилась возможность перенести название струнного инструмента «пандура»⁶⁹ на духовой, понадобилась небольшая «этимологическая хитрость»: заменить прилагательное среднего рода «пан» (πᾶν — *все*) на так же звучащее имя козлоногого бога Пан (Πᾶν), и в сочетании с эписетическим множественным числом (τὰ) δοῦρα (от τὸ δόρυ — *дерево*) получилось «дерева Пана» вместо верного «полностью сделанное из дерева». В результате сиринга в качестве изобретения Пана смогла именоваться «пандурой». Исидор из Севильи (III 21, 8) также именуется сирингу «пандурой» и поясняет это название таким образом: «Пандура названа по [имени своего] изобретателя, о котором Вергилий [говорит]: "Пан первый ввел соединение воском многих тростников"» (Pandorius ad inventore vocatus, de que Virgilius: Pan primus calamos cera conjungere plures instituit...). Это было также следствием влияния неверного толкования этимологии слова «пандура».

Вместе с тем в античной мифологии создание сиринги приписывалось не только Пану. Так, по одной версии мифа монокаламос (т. е. одноствольная сиринга) был изобретен Гермесом, а поликаламос (многоствольная сиринга) — не то Силеном, самым старым из сатиров из свиты бога Диониса, не то фригийским авлетом Марсием (Афиней IV 184 А). По другой же версии, создателем поликаламаса была Великая Мать богов Кибела, одно из важных божеств племен Малой Азии (Диодор Сицилийский III 58, 2).

⁶⁸ Об этом памятнике см.: Герцман Е. Византийское музыкознание. Л., 1988. С. 157. *Его же*. Тайны истории древней музыки. С. 175, 375–376, 439, 440.

⁶⁹ См. § 7 настоящей главы.

§ 6. Сальпинга и букцина

САЛЬПИНГА или САЛЬПИНГС (σάλπιγξ) — древнегреческая труба, известная в нескольких разновидностях. Одна из них изготавливалась из рогов животных и имела несколько загнутую форму; нередко она именовалась «рогом», «рожком» (κέρας). Иногда сальпинга делалась из слоновой кости. Так, один из уцелевших ее древних образцов, хранящихся сейчас в Бостонском музее изящных искусств, состоит из 13 вставленных друг в друга секций, изготовленных из слоновой кости. Но чаще всего сальпинга делалась из меди и железа. По свидетельству Поллукса (IV 85), сальпинга имела костяной мундштук. Он же сообщает, что некий Молокр, живший при Птолеме IV (его правление датируется историками 222–205 годами до н. э.) «трубил в две сальпинги» (αὐλήσαντα δύο σάλπιγξιν). Насколько же были распространены такие двойные трубы — остается неизвестно. Сальпинга могла воспроизводить только начальные гармоники обертонового ряда⁷⁰.

Она активно применялась в общественной, религиозной и, особенно, в воинской жизни. Впервые в античной литературе сальпинга упоминается в гомеровской «Илиаде» (XVIII 219), когда наступает решающий момент штурма стен Трои и поэту необходимо было передать ужасающий шум битвы:

ὥς δ' ὅτ' ἀριζήλη φωνή, ὅτε τ' ἴαχε σάλπιγξ
ἄστυ περὶ πλομένων δῆϊων ὑπο θυμοραϊστέων.

*Словно зычный голос, словно сальпинга гремит,
опустошая град, окруженный губителями.*

Судя по источникам, длительное время воинский обиход был главной сферой применения сальпинги. Она считалась даже инструментом бога войны Ареса. В шуме и грохоте битвы.

⁷⁰ Обертоны (частичные тона) имеются в спектре почти всех музыкальных звуков и образуются в результате колебаний источника звука. В духовых инструментах — это вибрирующие части столба воздуха. Такое свойство каждого тона используется в конструкциях духовых инструментов и при игре на них.

когда важно было взаимодействовать различным воинским подразделениям, расположенным вдали друг от друга, когда нужно было срочно информировать командиров о приказах и когда гонцы малоэффективны, тогда вступала в действие сальпинга. При помощи особых сигналов, озвученных громким и страшным голосом сальпинги, можно было передать тот или иной приказ. Аристид Квинтилиан (О музыке II 6) пишет о том, что в именно в воинском обиходе она нашла самое активное использование, так как

ἐν αὐτοῖς τοῖς ἀγῶσι καὶ τοῖς κινδύνοις τὰ μὲν διὰ λόγων πολλάκις ἀποδοκιμάζει παραγγέλματα ὡς βλάποντα, εἰ τοῖς ὁμοφώνοις τῶν πολεμίων διαγνωσθεῖη, διὰ μουσικῆς δὲ ποιεῖται τὰ σύμβολα, ὄργανον μὲν ἀρήϊόν τε καὶ καταπληκτικὸν μεταχειριζομένη τὴν σάλπιγγα...
...в самих сражениях и в [других] опасных предприятиях приказы словами часто исключаются как мешающие, если они узнаются врагами, говорящими на том же языке; благодаря же музыке создаются сигналы, [особенно] когда пользуются сальпингой, аресовым и нагоняющим страх инструментом...

Поллукс (IV 86), оставивший нам наиболее важные сведения о сальпинге, сообщает о некоем «воинском» (πολεμιστήριον) мелосе. Он подразумевает ряд небольших трубных сигналов, посредством которых передавались те или иные распоряжения. Первый из них — это «вступительное» (ἐξορμητικόν) — сигнал, звучавший как призыв к выступлению в поход, а в лагерной жизни — к утреннему подъему. Второй мелос — «призывное» (παρακελευστικόν), трубившееся как знак начала сражения. Третий — «отбойное» (ἀνακληστικόν) — сигнал, приказывающий войскам выйти из сражения. И наконец, — «отдыхающее» (ἀναπαυστήριον), разрешающее привал.

В «Палатинской антологии» (VI 46) сохранилось четверостишие Антипатра Сидонского о том, как бывший армейский трубач, некий Ференик, принес в дар храму Афины свою трубу. Поэт именует ее «жрицей Эниалия и Ирены», то есть рассматривает свой инструмент как слугителя богов войны и мира. А само звучание сальпинги характеризует как «варварское»:

Τὰν πρὶν Ἐνναλίῳ καὶ Εἰράνας ὑποφᾶτιν,
μελποῦσαν κλαγγὰν βάρβαρον ἐκ στομάτων,
χαλκοπαγῇ σάλπιγγα, γέρας Φερένικος Ἀθάνᾳ,
λήξας καὶ πολέμου καὶ θυμέλας, ἔθετο.

*Прежнюю Энналия и Ирены жрицу,
Издающую варварское звучание из [своих] уст,
Медную сальпингу поставил Ференик в дар Афине,
Окончив [труд] для войны и мира.*

Существует и другой вариант этого четверостишия (Палатинская антология VI 159), в котором тот же Ференик преподносит свою трубу Афине-Тритониде⁷¹. Здесь сальпинга представлена как инструмент, обладающий звучанием «ревущих гласов» (ἐριβρύχων κελάδων):

Ἄ πάρος αἵματόεν πολέμου μέλος ἐν δαῖ σάλπιγξ
καὶ γλυκὺν εἰράνας ἐκπροχέουσα νόμον,
ἄγκειμαι, Φερένικε, τὸν Τριτωνύδι κούρα,
δῶρον, ἐριβρύχων παυσάμενα κελάδων.

*Я, сальпинга, прежде кровавый мелос на пире войны
И сладкого мира ном⁷² издававшая,
Возложена, Ференик, [в качестве] твоего дара Тритониде-деве,
Прекратив [звучание] ревущих гласов.*

Сальпинга была обязательной участницей шествий победителей. Она также часто применялась в религиозных культах: иногда для сопровождения ритуальных плясок, а иногда — для звукового оформления жертвоприношений. Кроме того, сальпинга нередко использовалась глашатаями, чтобы с помощью ее громких и резких звуков привлечь внимание к сообщаемому известию. Сальпинга также звучала на многочисленных состязаниях: соревнующиеся вызывались сальпингой, после звуков которой глашатай выкрикивал имя нового участника агона. Поллукс (IV 86) передает такую легенду о причинах введения сальпинги в древние соревнования:

⁷¹ Тритонида — озеро в Ливии, связанное с легендой о рождении Афины.

⁷² Об инструментальных жанрах *нома* см. § 2, 4 настоящей главы.

Ἑρμῶν ἦν κωμῳδίας
ὑποκριτῆς· λαχὼν δὲ μετὰ
πολλοὺς ὁ μὲν ἀπὴν τοῦ
θεάτρου, τῆς φωνῆς ἀποπει-
ρώμενος, τῶν δὲ πρὸ αὐτοῦ
πάντων ἐκπεσόντων Ἑρμῶ-
να μὲν ὁ κῆρυξ ἀνεκαλεῖτο,
ὁ δ' οὐχ ὑπακούσας, ζημία
πληγείς, εἰσηγήσατο τοῦ
λοιποῦ τῇ σάλπιγγι τοὺς
ἀγωνιστὰς ἀνακαλεῖν. καὶ
τὸ μὲν [Ἐπιστάδην] τὸν
σαλπικτὴν παραφέρειν εἰς
πεντήκοντα στάδια τῇ σάλ-
πιγγι διικνούμενον.

*Гермон был комедийным ак-
тером. Вытянув жребий [высту-
пать] после многих [других], он
отсутствовал в театре, посколь-
ку [где-то] упражнял свой голос.
Так как все, кто [должен был вы-
ступать] до него, не явились,
глашатай вызвал Гермона. Он же
не слышал и был наказан. В ре-
зультате было постановлено, что
соревнующиеся вызываются саль-
пингой. [Теперь для этой цели]
специально выставляется саль-
пинксист, покрывающий [звуча-
щей] сальпингой до 50 стадий.*

Если учесть, что стадия составляет 184,97 метра, то, значит, античная сальпинга была слышна на расстоянии более чем 9 километров. Можно только догадываться, какой громадной силы был звук этого инструмента.

По сведениям, сообщаемым Афинеєм (IV 184 A), сальпинга — изобретение этрусков. Приводящиеся Поллуксом (IV 85) эпитеты, характеризующие звук сальпинги, весьма знаменательны: «гудящий, шумящий, грохочущий, громкий, мощный, сильный, суровый, величавый, неистовый, страшный, плотный, массивный, жесткий, необузданный, ужасающий, вносящий смятение, боевой, воинственный» (βόμβον καὶ θόρυβον καὶ κτύπον, ὄρθιον, ἐρρωμένον, ῥωμαλέον, βαρύ, σεμνόν, σφοδρόν, φρικῶδες, ἐμβριθές, στερεόν, βίαιον, τραχύ, ἐκπληκτικόν, ταραχῶδες, πολεμιστήριον καὶ ἐμπολέμιον).

Тот же Поллукс (IV 89) рассказывает, что когда некий мегарец Геродор играл на сальпинге, то «к нему трудно было подойти тем, кто пугался громадной силы звука» (χαλεπὸν ἦν αὐτῷ πλησιάζειν πληττομένους διὰ μεγέθος πνεύματος). Резкий звук сальпинги производил жуткое впечатление. Не случайно именно ее звучание стало олицетворением призывных звуков 7 апокалиптических ангелов, возвещающих новозаветные пророчества (Откровение

Иоанна 8: 7; 10, 12; 9: 1, 13). По представлениям ранних христиан ее звук, заглушающий все остальные звуки мира, должен прозвучать в час Страшного суда (Кор. 15: 25; Фес. 4: 16).

Однако эти звуковые качества сделали невозможным участие сальпинги в «высоком» музыкальном искусстве. Слишком груб был ее звук, слишком неэстетичен его тембр, и очень ограниченное количество звуков способен был извлекать этот инструмент.

Исполнитель на сальпинге назывался «сальпингистом» (σαλπιγκτής или σαλπιστής), а сальпингист, принимавший участие в религиозных обрядах, — «священным сальпингистом» (τὸ ἱερὸς σαλπιγκτής).

БУКЦИНА (греч.: βυκάνη; лат.: buccina). Название инструмента могло произойти от двух значений слова *bucca*: либо — *щека*, как ассоциация с «надутыми щеками» музыканта, играющего на инструменте, либо — *горлан*, как нередко называли в Древнем Риме исполнителей на духовых инструментах. Это римский тип рога или трубы. Описание устройства букцины не сохранилось. Плиний Старший (Естественная история IX 33, 103) обращает внимание читателя только на загнутую форму букцины (ad bucinum recurvis). Такая форма инструмента засвидетельствована и другими письменными памятниками. Вероятно, прототипом букцины был пастушеский рожок, впоследствии превратившийся в загнутую трубу, изготавливавшуюся из рогов животных, а позднее — из меди.

На букцине можно было извлекать только начальные гармоничные обертонового ряда. Не исключено, что в практике использовалось несколько типов букцин различного объема и длины трубки, издававших неодинаковые «основные» звуки. Свидетельства современников говорят о том, что звуки букцины были устрашающими, но приглушенными и хриплыми.

Звуками букцин в Древнем Риме собирали плебеев на народное собрание. Изредка раздававшиеся по ночам звуки этого инструмента охраняли храмы особо почитаемых богов. Наибольшее распространение букцина получила в римской армии (Вергилий Энеида XI 474–478; Аммиан Марцелин. Книги деяний XXI 12.5; XXVI 4, 5 и др.). Нередко букцина подавала сигнал к началу сражения или атаки (в последнем случае она часто звучала вместе

с трубой и рогом). Под звуки букцины в военных лагерях разводились караулы (Полибий. История VI 35, 12). Ночные часы определялись как «первая», «вторая» и «третья букцина» (Тит Ливий. История VII 35,1; XXVI 15, 6). По свидетельству Полибия (II 29, 6), в римской армии «бесчисленна была толпа букцинистов и трубачей».

§ 11. Ударные инструменты

КИМВАЛ (греч.: κύμβαλον, множественное число — κύμβαλα, лат.: cymbalum) — древний ударный инструмент, состоящий из двух полых полусферических металлических пластинок. Поэтому чаще всего название инструмента используется во множественном числе. В Древней Элладе этот инструмент нередко именовался «бакиллион» или «бабулион» (βακύλλιον или βαβούλιον). Относительно его Гесихий пишет очень скупо и по тексту невозможно узнать никаких подробностей: «кимвал, бакиллион [или] бабулион — разновидность музыкального инструмента» (κύμβαλον βακύλιον, εἶδος ὀργάνου μουσικοῦ). Обычно кимвалы звучали во время религиозных обрядов и в основном в культах, пришедших в Элладу из Малой Азии — в культе Великой Матери богов Кибелы и Диониса. Отсюда исследователями делается вывод, что кимвалы, скорее всего, азиатского происхождения. Кроме того, кимвалы совместно с *тимпанами* (см. далее) использовались античными мимами, которых называли «магодами» (μαῦδοι) (Афиней XIV 621 B–D), изображавшими развратников и сводников⁷³.

⁷³ Магоды с тимпанами и кимвалами в руках изображали, как сообщается в указанном месте сочинения Афиней: «все, что вне благопристойности, иногда играя женщины, развратников и совратителей, а иногда пьяного мужчину, являющегося на гульбище к возлюбленной» (...πάντα ποιεῖ τὰ ἔξω κόσμου, ὑποκρινόμενος ποτὲ μὲν γυναῖκας [καὶ] μοιχοὺς καὶ μαστροποὺς, ποτὲ δὲ ἀνδρά μεθύοντα καὶ ἐπὶ κόμην παραγινόμενον πρὸς τὴν ἐρωμένην).

Кимвалы могли быть различных размеров — как большие, так и маленькие. Исполнитель на кимвалах именовался «кимвалист» или «кимвалокруст» (κимвαλιστής или κимвαλοκρούστης), а исполнительница — «кимвалистриа» (κимвαλίστρια).

ТИМПАН (греч.: τύμπανον, от глагола τύπτειν — *бить, ударять*; лат.: tympanum) — еще один древний ударный инструмент, состоящий из круглого обруча, обтянутого с обеих сторон мембраной, выделанной из шкуры животного или кожи. В трагедии Еврипида «Елена» (1347) упоминаются «тимпаны, обтянутые кожей» (τύμπανά... βυσσοτενή). Круглая форма античного тимпана засвидетельствована Пиндаром (Дифирамб 2), упоминающим «круги тимпанов» (ρόμβοι τυμπάνων), и сосудом V века до н. э. с изображением танцующей и играющей на тимпане менады (Национальный археологический музей в Неаполе). Такую же форму тимпана подтверждает и Гесикий: «тимпаны — это кожаное шумное решето, ударяемое во время вакхических оргий» (τύμπανα· τὰ δερμάντινα ρακτήρια κόσκινα, τὰ ἐν Βάκχαϊς κρούμενα).

В архаичную эпоху тимпан чаще всего звучал в обрядах, связанных с оргиастическим культом Великой Матери богов Кибелы, который рано слился с культом эллинской богини Реи. Без тимпана не обходились и Дионисийские оргии. В трагедии Еврипида «Вакханки» (58–59) Дионис говорит, что тимпаны «изобретения (εὐρήματα) матери-Реи и мое». В той же трагедии хор рассказывает, что тимпаны — инструмент, сопровождающий свиту Диониса, шествующую из Малой Азии, с горной цепи в Лидии, называвшейся Тмол. Хор возглашает (154–156): «среди пышности златотекущего Тмола мы поем Диониса в сопровождении низкочвучающих тимпанов». В одной анонимной эпиграмме из «Палатинской антологии» (VI 51) рассказывается об обряде поклонения Кибеле, представлявшем собой некую дикуую оргию, во время которой жрец по имени Алексис в экстазе оскотил себя. И весь этот варварский ритуал сопровождался соответствующим музыкальным оформлением: кругом слышались «высокозвучные кимвалы, звучание низкочвучных авлосов, ...звучащие тимпа-

ны» (κύμβαλά τ' ὀξύφθογγα, βαρυφθόγγων τ' ἀλαλητὸν αὐλῶν, ...τυμπανά τ' ἡχέεντα)⁷⁴.

Геродот (IV 76) рассказывает случай, происшедший со скифом Анахарсисом. Путешествуя по миру, он попал в город Кизик, расположенный на малоазийском берегу Мраморного моря. В это время там справляли праздник Матери богов Кибелы. Анахарсис внимательно присматривался к обряду и поклялся: если он благополучно вернется домой, в родную Скифию, то учредит там такой же праздник, какой видел в Кизике. Возвратившись после путешествия, он исполнил свой обет и попытался повторить обряд. Как пишет Геродот, он совершал его «держа тимпан и навесив [на себя] изображение [богини]» (τύμπανόν τε ἔχων καὶ ἐκδησάμενος ἀγάλματα). Нужно думать, что тимпан и фигурка богини являлись наиболее яркими внешними атрибутами ритуала и поэтому Анахарсис их хорошо запомнил. Вообще тимпан использовался во многих восточных культах. В Древнем Риме без тимпана не обходился ни один обряд, посвященный египетской богине Исиде.

КРОТАЛЫ (греч.: κρόταλα, ед. число — κρόταλον; лат.: scrotalum) — инструмент, состоявший из двух полых раковин или глиняных черепков, либо кусков дерева или металла. Обе части инструмента могли иметь самые различные формы. Звук

⁷⁴ Остается только удивляться фантазии переводчика, когда в русском варианте все это оказывается чем-то иным: «гонги, губник тяжелозвучный звонкоголосых флейт... и тимпаны» (пер. Л. Блуменау). Гонги — это, оказывается, кимвалы. А что такое загадочный губник? Флейта — это же, конечно, авлос. Так, из «оркестра», сопровождавшего поклонение Кибеле, верными в таком переводе остаются только тимпаны. Хотя и с ними зачастую обращаются весьма бесцеремонно. Например, в эпиграмме Алксы Мессенского, изданной под заглавием «Жрец Кибелы и Лев» (пер. Ю. Шульц) и в эпиграмме Антипагра Сидонского, названной «Вакханки Праксителя» (пер. Л. Блуменау — см.: Греческая эпиграмма. СПб., 1993. С. 189, 211) тимпаны фигурируют как бубен (!?). Но бубен совершенно иной инструмент, отличный от тимпанов. Единственное, что их объединяет, — круглая форма. Но этого еще слишком мало для отождествления инструментов. Ведь не отождествляем же мы скрипку с альтом, виолончель с контрабасом, «эсный» бас с тубой только на основании того, что их внешние формы схожи.

возникал при их ударе друг о друга. Согласно Евстафию Солунскому (Комментарии к «Илиаде» Гомера II, XI 160), кроталы представляли собой «некий предмет из глины, дерева или меди, который, удерживаемый в руках, производит шум» (σκεῦός τι ἐξ ὀστράκου ἢ ξύλου ἢ χαλκοῦ ὃ ἐν χερσὶ κροτούμενον θορυβεῖ). Кроталы, как и все указанные предыдущие инструменты, применялись в оргиастических культах Великой Матери богов Кибелы и Диониса. Например, кроталы наряду с другими ударными инструментами всегда ассоциировались с обрядами, посвященными Вакху-Дионису. Когда в трагедии Еврипида «Киклоп» (205) герой хочет убедить мечущихся по оркестре сатиров, что он не Дионис, то не находит ничего более убедительного, как обратить их внимание на то, что вокруг него «нет бряцания кротал меди и тимпанов» (οὐ κρόταλα χαλκοῦ τυμπάνων τ' ἀράγματα). Однако в отличие от других ударных инструментов кроталы иногда использовались и в обрядах, посвященных исконно эллинским богам (например, в культе Артемиды).

Кроталы имели целую серию разновидностей. Одна из них именовалась «крембалы» (κρέμβαλα). По свидетельству Афиней (XIV 636 D), согласно историку и географу Дикеарху (бывшему некоторое время учеником Аристотеля), крембалы «некогда существовали чаще всего для сопровождения танцев и песен женщин, [как] некоторые определенные [по своим качествам] инструменты. Когда кто-то до них дотрагивался пальцами, они издавали громкое звучание» (ἐπιχωρίασαι... ποτὲ καθ' ὑπερβολὴν εἰς τὸ προσορχεῖσθαι τε καὶ προσάδειν ταῖς γυναῖξιν ὄργανον τινα ποιά, ᾧ ὅτε τις ἄπλοιο τοῖς δακτύλοις ποιεῖν λιγυρόν ψόφον). Значит, при игре на крембалах звук извлекался не только при ударе двух частей инструмента друг о друга, но и при постукивании пальцами по их плоскости. Естественно, что при столь различных двух приемах исполнения возникал и различный как по характеру, так и по силе звук.

Геродот (II 60) описывает подсмотренную им бытовую сцену, в которой используется этот инструмент. Рассказывая об одном из древних праздников египтян, он упоминает такую же трещотку, но называет ее по-эллинически *кроталами*. Этот праздник связан с путешествием в город Бубастис, названный, очевидно, в честь египет-

ской богини, изображавшейся с кошачьей головой и отождествлявшейся греками с Артемидой. Так вот, Геродот рассказывает, что во время праздника, когда мужчины и женщины плывут на лодках в Бубастис, «некоторые из женщин, имея кроталы, стучат [ими], а другие авлируют во время всего плавания: остальные же женщины и мужчины поют и хлопают в ладоши» (αἱ μὲν τινες τῶν γυναικῶν κρόταλα ἐχούσαι κροταλίζουσι, αἱ δὲ αὐλέουσι κατὰ πάντα τὸν πλόον, αἱ δὲ λοιπαὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες αἰεδοῦσι καὶ τὰς χεῖρας κροτέουσι). Не нужно особой фантазии, чтобы представить себе такую сцену, где песня сопровождается своеобразным ритмичным звучанием трещоток-кротал.

Другой вид кротал носил наименование «аскар» (ἄσκαρος). Гесихий сообщает, что *аскар* — это «разновидность башмаков или небольших сандалий; однако [их называют] кроталами» (γένος ὑποδημάτων ἢ σανδαλίων οἱ δὲ κρόταλα). Скорее всего, это была не обувь, а особое приспособление из дерева или металла, прикреплявшееся к обуви, которое при ударе о землю издавало звук, подобный звучанию трещотки. Такое приспособление, называвшееся в Элладе «баталон» (βάταλον), в Древнем Риме именовалось «скабеллум» (scabellum или scabillum). Нередко его надевали на обувь авлеты и тибисты, не только игравшие на инструменте, но и одновременно танцевавшие.

Иногда аскар назывался в Элладе «псифирой» (ψιφύρα). Это подтверждает Поллукс (IV 60): «Некоторые считают, что псифира — то же самое, что и [инструмент], называемый аскар» (ἐνίοι δὲ τὴν ψιφύραν τὴν αὐτὴν εἶναι τῷ ἄσκαρῳ ὀνομαζομένῳ νομίζουσι). Поллукс (Там же) сообщает, что псифира была изобретена ливийцами.

Таким образом, кроталы существовали в виде целой серии разновидностей «ручных» и «ножных» инструментов. Не вызывает сомнений, что все типы кротал обладали разным по качеству и тембру звучанием. В противном случае не требовалось бы столь много их вариантов. В добавление к перечисленным особенностям звучания можно добавить и «меднонизкое» (χαλκοβαρές), упомянутое Антипатром Фессалоникским в одном из своих стихотворений, сохранившихся в «Палатинской антологии» (IX 603).

СИСТР (греч.: σείστρον, от глагола σείω — дрожу, трясусь; лат.: sistrum) — ударный инструмент, изготавливавшийся в форме металлической подковы с рукояткой и свободно прикрепленными к подкове маленькими колокольчиками. Когда такой подковой трясли, то возникало соответствующее звучание. По словам Поллукса (IV 127), сistr нередко служил игрушкой, «которой услаждающие кормилицы убаюкивали с трудом засыпающих детей» (τὸ σείστρον ᾧ καταβαυκαλῶσιν αἱ τίτθαι ψυχαγωγοῦσαι τὰ δυσυπνοῦντα τῶν παιδίων). Очевидно, несмотря на то, что основным источником звука в таком инструменте были колокольчики, его звучание не было слишком резким и неприятным, так как оно успокаивало засыпающих младенцев.

Относительно происхождения систра допустимы две версии. Одна из них предполагает, что он попал в Элладу из Египта, где этот инструмент использовался в культовых ритуалах, посвященных богине Исиде. По свидетельству Плутарха (Об Исиде и Осирисе 376 C-D), там сistr рассматривался как некое олицетворение одного из своеобразных разновидностей движений, существующих в природе: «Систр показывает: необходимо, чтобы [все] существующее сотрясало и [чтобы] вращения никогда не прекращались» (Ἐμφαίνει καὶ τὸ σείστρον, ὅτι σείεσθαι δεῖ τὰ ὄντα καὶ μηδέποτε παύεσθαι φορέας). Кроме того, он сообщает одну из легенд, согласно которой при помощи систра отражали и отталкивали страшного Тифона, считавшегося отцом разрушительных сил и, в частности, землетрясений.

Другая версия появления систра в античном обиходе основывается на свидетельствах, связанных с некой детской игрушкой, сконструированной выдающимся древнегреческим ученым (его жизнь принято связывать с первой половиной IV века до н. э.), пифагорейцем Архитом из Тарента. Аристотель (Политика VIII 6, 1340b 16–18) писал в отношении ее: «...нужно, чтобы дети имели какое-либо занятие и [с этой точки зрения] прекрасной оказалась погремушка Архита» (δεῖ τοὺς παῖδας ἔχειν τινὰ διατριβήν, καὶ τὴν Ἀρχύτου πλαταγὴν οἶεσθαι γενέσθαι καλῶς). В словаре «Свида» сообщается: «Выражение "архитова погремушка" [пошло от того], что Архит изобрел погремушку, которая является разновидностью инструмента, производящего звук и шум»

(παροιμία Ἀρχύτου πλαταγῇ, ὅτι Ἀρχύτας πλαταγὴν εὗρεν ἥτις ἐστὶν εἶδος ὀργάνου ἤχον καὶ ψόφον ἀποτελοῦντος). К сожалению, не сохранилось никаких свидетельств, на основании которых можно было бы судить об устройстве этого изобретения. Но если сопоставить приведенные выше слова Аристотеля и Поллукса, то можно предполагать, что сistr и игрушка обладали если не буквально одной и той же конструкцией, то, во всяком случае, очень близкой. Да и из слов античных авторов следует, что и область применения систра и игрушки была одна и та же.

ОКСИБАФЫ (ὀξύβαφοι — так именовались сосуды, содержащие уксус, уксусники, от ὀξύς — *острый*) — ударный инструмент, состоящий из серии небольших глиняных трубок или сосудов различной величины. При ударе по ним деревянным прутком возникали звуки различной высоты. Упоминание *оксибафов* в источниках дается без какого-либо описания их устройства. Например, у Анонимов Беллерманна (17) пишется только следующее: «Оксибафы — [предметы], посредством которых некоторые, ударяя [их, производят] музыкальные звуки» (οἱ ὀξύβαφοι δι' ὧν κρούοντες τινες μελωδοῦσιν). Словарь «Свида» приписывает создание оксибафов древнегреческому комедиографу Диоклу: «...говорят, что он придумал гармонию [звуков, издающихся] оксибафами, [сделанными] из глиняных сосудов, которые он ударял деревяшками» (τοῦτον δὲ φασὶν εὗρεῖν καὶ τὴν ἐν τοῖς ὀξύβαφοις ἁρμονίαν, ἐν ὀστράκινοις ἀγγείοις, ἅπερ ἔκρουεν ἐν ξυληφίῳ). Вполне возможно, что в словаре «Свида» комедиограф Диокл перепутан с каким-то музыкантом, носившим то же самое имя. Хотя не исключено, что изобретение этого инструмента действительно принадлежит комедиографу, который активно участвовал в постановке своих комедий, и во время подготовки одной из них были изобретены оксибафы. К сожалению, от творчества Диокла до нас дошла лишь пара фрагментов. Поэтому мы лишены возможности даже гипотетично предположить, в какой из его комедий мог понадобиться инструмент, подобный оксибафам.

Вполне возможно, что оксибафы первоначально являлись одним из тех многочисленных инструментов, которые создавались ради проведения физических экспериментов с сосудами одних и тех же размеров, но заполненных неодинаковым количеством

жидкости. Такие эксперименты осуществлялись древними учеными для изучения акустических явлений. Теперь уже ясно, что при подобных опытах невозможно достичь тех результатов, на которых настаивали древние авторы. Однако их свидетельства интересны для понимания того, как мог возникнуть инструмент, подобный оксибафам.

Передавая пифагорейское предание об опытах с сосудами, Порфирий (Комментарии к «Гармоникам» Птолемея. С. 120, 8–15), пишет, что последователи Пифагора изготавливали

... τρυβλία ἢ ἀγγεῖα τῷ
ῥυθμῷ καὶ σχήματι καὶ τῆς
αὐτῆς ὕλης παρασκευασά-
μενοι ἴσα τὸ μὲν πρῶτον
εἶσαν κενόν, τὸ δ' ἕτερον
ἐπλήρωσαν εἰς ὕδατος ἡμισυ,
ὥστε τὸν ἐν τῷ κενῷ ἀέρα
διπλασίονα γίνεσθαι τοῦ
ἔχοντος μέχρι τοῦ ἡμίσεως
τὸ ὕδωρ. κρουομένων δὲ τῶν
τρυβλίων ἐγίνετο αὐτοῖς ἡ
διὰ πασῶν συμφωνία. δῆλον
δ', ὅπως καὶ ἡ διὰ πέντε καὶ
ἡ διὰ τεσσάρων καὶ αἱ
λοιπαὶ αὐτοῖς ἐγίνοντο.
ὡσαύτως δὲ καὶ ἐάν τις
δίσκους χαλκοῦς ποιήσας
διπλασιάσῃ θατέρου τὸν
ἕτερον, συμφωνοῦσι διὰ
πασῶν.

одинаковые по виду, форме и материалу чаши или сосуды [так, чтобы] один был пустой, а другой наполнен водой наполовину, поэтому в пустом [сосуде] образуется удвоенный воздух, так как другой наполнен водой до половины. Когда же ударяли чаши, то в них образовывалось созвучие октавы. Очевидно, что [при иных заполнениях сосудов] в них возникали квинта, кварта и остальные созвучия. Точно так же как если бы кто-то, создав медные диски, удвоил бы один [по сравнению] с другим, то ударенные они согласовывались бы в октаве.

Конечно, со строго научной точки зрения ничего подобного получить нельзя. Все эти расчеты явились результатом того, что пифагорейцы переносили полученные ими верные результаты от геометрического деления струны в совершенно иную физическую область. Так, при делении струны в отношениях 2 : 1, 3 : 2, 4 : 3 действительно получаются соответственно октава, квинта и кварта. Однако пифагорейцы искренне верили — и конечно ошибались, — что те же самые результаты получаются, если использовать аналогичные пропорции в сфере физических явлений: с дисками, величины которых соотносятся по-

добным образом, или с сосудами, заполненными водой, а также если подвешивать к струнам грузы, массы которых согласуются друг с другом все в тех же отношениях⁷⁵. Однако не исключено, что такие эксперименты могли привести к созданию инструмента типа оксибафов.

Вот еще одно свидетельство о почти аналогичном инструменте. В схолии к платоновскому «Федону» (108 D) пишется: «Некий Гиппас изготовил 4 медных диска так, что их диаметры были равны, а толщина первого диска относилась ко второму как 4 : 3, к третьему — как 3 : 2 и к четвертому — как 2 : 1. Ударенные же они давали некое созвучие. И говорят, что Главк, освоив звучание дисков, первый начал играть на них, и благодаря этому занятию еще и ныне рассказывают о так называемом искусстве Главка» (Γλαύκου τέχνη). Таким образом, схолиаст сообщает, что создателем инструмента, состоящего из 4 медных дисков, настроенных определенным образом, является пифагореец Гиппас из Метапонта (он считается «жителем» первой половины V века до н. э.), а первым исполнителем — пифагореец Главк (этот признается более поздним: V–IV века до н. э.). Согласно же свидетельству Евсевия Кессарийского (Против Маркелла I 3), создателем такого набора дисков был сам Главк: «Говорят, что изготовленные им⁷⁶ четыре медных диска, благодаря некоторой мелодичности [появляющейся] при ударе, создавали созвучие звуков» (τοὺς κατασκευασθέντας ὑπ' αὐτοῦ δίσκους χαλκοῦς φησι τέσσαρας, πρὸς τὸ ἐμμελῆ τινα τῆς κρούσεως τὴν συμφωνίαν τῶν φθόγγων ἀποτελεῖν)⁷⁷. Такие диски с отверстиями в середине подвешивались на веревках и ударялись железным или деревянным прутком. И, судя по приведенным сообщениям, древние были уверены, что возникающие звучания являлись квинтой, квинтой и октавой.

Кроме того, в античную эпоху были хорошо известны так называемые «эхиа» (ἤχεῖα, от ἤχος — *отзвук*), представлявшие собой полусферические вазы различных объемов. Когда по ним

⁷⁵ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 175–180.

⁷⁶ То есть Главком.

⁷⁷ Цит. по изд.: Eusebii Contra Marcellum // Migne J.-P. Patrologiae cursus completus. Series graeca. T. 24. Col. 745.

ударяли, они издавали звуки неодинаковой высоты. Почти аналогичные вазы использовались в античных театрах. Установленные по определенной схеме под сиденьями зрителей по всему амфитеатру, они способствовали трансмиссии голосов актеров и тем самым улучшению акустики (Витрувий. Об архитектуре V 5, 6-8; V 6, 5)⁷⁸. По такому же принципу создавалась и серия колоколов (κώδωνες), изготавливавшихся из обожженной глины или меди и подвешивавшихся на канатах.

Оксибафы были инструментами подобного рода. Возможно, они были в употреблении достаточно длительное время, так как упоминание о них встречается даже в алхимическом трактате, созданном в Средние века⁷⁹. Кстати, в этом источнике утверждается, что оксибафы могут быть как медными, так и стеклянными.

⁷⁸ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 187-190.

⁷⁹ Об этом памятнике уже упоминалось при описании сиринги (см. гл. II, § 5 — раздел, посвященный пандуре).



Глава III

РОЖДЕНИЕ ОРГАНА

Главной и основной задачей настоящей главы является демонстрация свода материалов, имеющих непосредственное отношение к древнейшей истории органа, а точнее, к двум его разновидностям, одна из которых получила наименование гидравлоса (ὑδραυλος, ὑδραύλης, ὑδραυλῆς — буквально: *водяной авлос*), а другая — пневматического органа. Поэтому основное слово здесь предоставлено античным источникам, поскольку именно они могут наиболее точно осветить первые шаги инструмента, который впоследствии столь активно развивался в европейской музыкальной культуре.

Однако не следует думать, что история сохранила для последующих поколений достаточное количество сведений, посвященных ранним органам. Как раз наоборот. То, что уцелело от тех далеких столетий, — лишь незначительные и разрозненные сведения, которые зачастую с трудом поддаются анализу, и, конечно, они не в состоянии показать весь процесс становления и дальнейшей эволюции инструмента (это относится как

собственно к образцам инструментов, так и к письменным сообщениям о них)¹.

Вместе с тем, если мы действительно хотим познать судьбу органа, у нас нет другого пути, кроме тщательного и скрупулезного освоения этих уцелевших и до предела скромных античных свидетельств. На их фрагментарность и отрывочность не следует слишком сетовать. Уже давно известно, что неумолимое время и человеческая деятельность не щадят исторических документов. И задача заключается в том, чтобы по сохранившимся крупницам попытаться выяснить логику и особенности происходивших событий и, насколько возможно, понять хотя бы важнейшие принципы действия и конструкции древнейших инструментов. При дефиците же сведений не обойтись без предположений и гипотез, поскольку только так можно попытаться хотя бы частично восполнить пробелы, вызванные отсутствием многих источников. И это также реальность, от которой никуда не уйти. При этом нужно надеяться, что, несмотря на все трудности, каждый очередной шаг в познании отдаленных от нас художественных цивилизаций будет более плодотворным, чем предыдущий, а всякий новый анализ сможет приоткрыть какой-то неизвестный прежде штрих, благодаря чему наши знания станут чуть-чуть ближе к истине. А для всего этого необходимо каждый раз заново осваивать свод сохранившихся свидетельств².

¹ Репродукции с античными изображениями органов (на вазах, рельефах, в мозаике и т. д.) опубликованы в целом ряде изданий; см., например: Musée Lavigerie. T. II. Paris, 1899. Pl. XIII; Déchelette J. Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine. T. II. Paris, 1904. P. 289; Espérandieu É. Recueil général des bas-reliefs de la Gaule Romaine. T. I. Paris, 1907. P. 146–147; Alföldi A. Die Kantorniaten. Budapest, 1943. Tab. XXXI: 1, 2, 3, 4; XXXII: 12. XXXVII: 1, 2; XXXIX: 8; XLV: 12; LXVIII: 9. Catalogue of Terracottas. Danish National Museum. Copenhagen, 1941. № 972. Pl. 135. См. также издания, указанные в следующих подстрочных примечаниях, так как в большинстве упоминающихся изданий даются репродукции.

² Я бесконечно признателен Нине Александровне Алмазовой, которая любезно взяла на себя труд ознакомиться с рукописью этой главы и сделала ряд ценных замечаний, касающихся не только деталей перевода античных источников, но и их толкования.

§ 1. Тирренский авлос

Поллукс (IV 70) упоминает о некоем тирренском авлосе, устройство которого он описывает в следующих словах после изложения кратких сведений о сиринге:

Τούτῳ δὲ κατὰ τὸ ἔμπλα-
λιν ἔχων ὁ τυρρηνὸς αὐλός,
ἀνεστραμμένη σὺριγγι παρε-
οικῶς, χαλκοῦς μὲν ἐστὶν ὁ
κάλαμος, κάτωθεν δ' ὑποπνε-
όμενος, φύσαις μὲν ὁ ἐλάτ-
των, ὕδατι δ' ὁ μείζων
ἀναθλιβομένῳ καὶ αὖραν
πνεύματος ἀφίεντι. πολὺφω-
νός τις οὗτος αὐλός [ἐστίν].
καὶ ὁ χαλκὸς ἔχει τὸ φθέγμα
ἰταμώτερον.

Тирренский же авлос является противоположным ей³, он подобен перевернутой сиринге; [его] меньшая медная трубка, в которую вдывают снизу, [наполняется] мехами, а большая — водой, вытесняемой и выделяющей дуновение воздуха. Это некий громкозвучный авлос, и медь обладает более сильным звучанием.

Это несколько странное сообщение требует пояснения. Прежде всего, необходимо учитывать, что самым распространенным древнегреческим духовым инструментом был авлос, имевший бесчисленное количество разновидностей⁴. Он был настолько популярен, что название «авлос» (αὐλός) стало родовым для различных духовых мундштуковых инструментов (исключая трубу σάλπιγξ — сальпингу, которая вообще не использовалась в «высоком» музыкальном искусстве, а только в воинском обиходе, на спортивных и художественных соревнованиях и во время различных государственных и общественных мероприятий). Даже глагол αὐλεῖν (буквально: *авлировать*) зачастую имел более широкое значение: «играть на духовом инструменте». Таким образом, авлос стал чуть ли не олицетворением всех духовых инструментов. Поэтому нет ничего странного в том, что инструмент, использующий для звукоизвлечения столб воздуха, нагнетаемый не легкими исполнителя, а механическими приспособлениями, также именовался авлосом. В представлении древних он оставал-

³ Т. е. сиринге, которую Поллукс описывает в предыдущем предложении.

⁴ См. гл. II, § 4.

ся пусть своеобразным, но все же авлосом. В дальнейшем мы убедимся в том, что в абсолютном большинстве источников трубы гидравлического органа всегда назывались «авлосами» или «сирингами». Такое терминологическое оформление было совершенно естественным для античного музыкального быта. Оно оказало влияние и на название отдельных частей инструмента. Так, в приведенной цитате Поллукса труба тирренского авлоса называется словом *κάλαμος* (*каламос*), обозначающим тростник, из которого делались простейшие разновидности авлосов. И хотя труба *тирренского авлоса* была медной, все равно она именовалась *каламосом*, а буквально — «медным тростником» (*χαλκοῦς ... ὁ κάλαμος*)⁵.

Что же касается самого рассказа об устройстве *тирренского авлоса*, содержащегося в сочинении Поллукса, то совершенно очевидно, что он производит двойственное впечатление. Очень интересное и, безусловно, наглядное представление о нем как о «перевернутой сиринге» помогало античному читателю восстановить в памяти его внешний вид, трудно поддающийся описанию. Действительно, всем хорошо известная простейшая сиринга, состоявшая, по мнению современников, из серии скрепленных воском «авлосов» различной длины, по словам Поллукса (IV, 69), похожа на «крыло птицы»⁶. Такое впечатление складывалось из-за того, что составляющие ее конструкции неодинаковые по размерам трубки «сходились» в одну линию в верхней части инструмента, у рта исполнителя, а нижние их окончания оказывались выстроенными «по ранжиру», определяемому длиной трубок. Вся же форма инструмента действительно отдаленно напоминала «крыло птицы»:

Αὐλοὶ πολλοί, ἕκαστος ὑφ' ἑκάστῳ κατὰ μικρὸν ὑπολήγοντες εἰς τὸν ἐλάχιστον ἀπὸ τοῦ μεγίστου, κατὰ μὲν τὰ στόματα τῶν αὐλῶν

Много авлосов, понемногу уменьшающихся, один за другим, они уравнены у верхних окончаний авлосов. С другой же сторо-

αἰσιωμένοι, ἐκ δὲ θατέρου μέρους ὑπ' ἀλλήλοις δι' ἀνισότητά ὑφεστηκότες, ὡς ὄρνιθος πτέρυγι τὸ σχῆμα προσεοικέναι.

ны, из-за неравной длины они стоят один ниже другого, так, что форма похожа на крыло птицы.

Таким образом, *тирренский авлос* представлялся перевернутым «крылом птицы», поскольку две его трубы были так установлены, что их окончания оказались уравненными в нижних частях, тогда как вверху располагались неодинаковые их края. Однако если инструмент был действительно двухтрубным, то откуда у автора появилась столь уверенная аналогия с формой крыла птицы? Сиринга, обладавшая достаточно большим числом трубок, по своей диаметру соответствовала представлению о птичьем крыле, тогда как «узкий» двухтрубный *тирренский авлос* — вряд ли. Но это далеко не единственное невразумительное сообщение текста Поллукса.

Из приведенного описания крайне трудно составить какое-то определенное мнение об устройстве этого инструмента. Ясно только, что оно включало в себя две трубы (по аналогии с популярным *двойным авлосом*: *δίδυμος αὐλός*, *δίαυλος* или *δικάλαμος*). Все же остальное остается загадочным, так как после знакомства с источником остается непонятно, где и как располагались соответствующие приспособления, связанные с работой мехов, а также откуда и каким образом циркулировал поток воды.

Само же название *тирренского* (то есть этрусского) *авлоса* находится в общем для античности смысловом русле. Известно, что изобретение того или иного инструмента зачастую приписывалось не только какому-нибудь племени («фригийский авлос», «лидийский магадис», «дорийская кифара» и т. д.), но даже отдельным областям Эллады. Например, Павсаний (IV 27,7) упоминает даже «беотийские и аргонидские авлосы» (*αὐλῶν δὲ Βοιωτίων καὶ Ἀργείων*). Вполне допустимо, что таким образом регистрировалось не только происхождение инструментов, но и географический ареал, в котором чаще всего использовались те или иные их разновидности.

Сообщение Поллукса о *тирренском авлосе* не подтверждается никакими другими источниками. Однако его не следует отбра-

⁵ В русской версии фрагмента Поллукса я перевел *κάλαμος* как «труба». Аналогичным образом этот термин будет переводиться и в других источниках, посвященных органу.

⁶ См. гл. II, § 5.

сывать как неверное, поскольку не исключено, что здесь запечатлен чудом уцелевший от древнейших времен след простейшего вида инструмента, из которого впоследствии развился более сложный и более усовершенствованный гидравлос. В пользу такого предположения говорит хотя бы то, что на Среднем Востоке издавна были известны инструменты, напоминающие древнегреческую сирингу, но с мехами, приводившимися в действие ногами⁷. И в этом случае не имеет никакого значения, знал ли о *тирренском авлосе* тот александрийский инженер, которому абсолютное большинство источников приписывает создание гидравлоса (см. далее). Истории известно бесчисленное множество примеров, когда один и тот же механизм по несколько раз конструировался в различные времена и в различных местностях, а его изобретатели даже не догадывались, что приоритет уже не принадлежит им. Поэтому процитированный фрагмент Поллукса еще требует самого тщательного изучения⁸, поскольку впоследствии он сможет внести ясность в вопрос: было ли изобретение гидравлоса лишь одним из этапов эволюции от простейших форм инструмента к сложному, или он возник внезапно в результате некоего озарения? До сих пор ни сторонники первой точки зрения⁹, ни приверженцы второй¹⁰ не рассматривали в этом аспекте сообщение Поллукса о *тирренском авлосе*.

⁷ См.: Sachs C. The History of Musical Instruments. P. 143. Plate VIIIc. Подробнее о ранних формах органа на Древнем Востоке см.: Farmer H. G. The Organ of the Ancients: from Eastern Sources, Hebrew, Syriac and Arabic. London, 1931.

⁸ Вряд ли плодотворно считать, что Поллукс лишь «по какой-то необъяснимой причине» называет гидравлос *тирреским авлосом* (West M. Ancient Greek Music. Oxford, 1992. P. 114, note 152), и это несправедливо хотя бы потому, что нет никакой уверенности в том, что под этим названием подразумевается именно гидравлос, а не какая-то предшествовавшая ему разновидность инструмента.

⁹ См., например: Schlesinger K. Researches into the Origin of the Organ of the Ancients // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft II, 1900-1901. P. 167-202.

¹⁰ Drachmann A. Ktesibios Philon and Heron. A Study in Ancient Pneumatic (Acta historica scientiarum naturalium et medicinalium. Edidit bibliotheca universitatis Hauniensis. Vol. IV). Copenhagen, 1948. P. 13-15.

§ 2. Архимед или Ктесибий?

Знаменитый христианский писатель Тертуллиан (его жизнь сейчас принято датировать ок. 160 - после 220 года) верил, что гидравлос был создан величайшим математиком и физиком древности Архимедом из Сиракуз (историки даже указывают точный год его рождения и смерти: 287-212 годы до н. э.). В своей «Книге о душе» (§14) он писал¹¹:

<p>Specta portentosissimam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico, tot membra, tot partes, tot compagine, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erunt omnia.</p>	<p>Посмотри на восхитительную щедрость Архимеда: я говорю о гидравлическом инструменте: столько членов, столько частей, столько соединений, столько каналов для звуков, столько [приспособлений] для сокращений звучаний, столько соотношений гармоний, столько рядов труб¹², а вместе они будут представлять собой одно огромное устройство.</p>
--	--

В распоряжении науки сейчас нет других подтверждений того, что создателем гидравлоса действительно был Архимед. Поэтому при первоначальном знакомстве с этим сообщением возникает мысль о том, что оно является лишь следствием широко распространенного в Древнем мире мнения, что у каждой вещи должен быть свой «первый изобретатель» (πρώτος εὑρητής) и общеизвестного преклонения перед выдающимися авторитетами прошлого, когда вокруг их имени формировались многочисленные легенды, а им приписывались даже те свершения, к которым они не имели никакого отношения. Вспомним хотя бы ореол, которым были окружены имена Пифагора и Аристотеля, Геродо-

¹¹ Tertulliani Quinti Septimii Florentis Liber de anima // Patrologiae cursus completus, series latinae. Ed. J.-P. Migne. Vol. II. Parisus, 1844. Col. 669a.

¹² Подобно тому как в греческом тексте Поллукса трубы определяются словом αὐλοί, так в латинском тексте Тертуллиана они названы tibiae. Как уже указывалось (см. гл. II, § 4), *тибия* являлась древнеримским «двойником» *авлоса*.

та и Сократа, Евклида и Александра Македонского. По всем своим «параметрам» Архимед также входил в когорту самых знаменитых людей Эллады. О нем гремела слава не только как о «числом» ученом, но и как о талантливейшем изобретателе. Историк Тит Ливий (его относят к рубежу старой и новой эры) в своем знаменитом труде «Ad urbe condita» (*От основания града* – XXIV 34, 42) писал: «Archimedes is erat, unicus spectator caeli siderumque, mirabilior tamen inventor ac machinator bellicorum tormentorum operumque» (*Архимед был уникальным исследователем неба и звезд и еще более удивительным изобретателем и создателем военных метательных машин и сооружений*). Те же самые сведения передает и другой известный историк Полибий (ок. 204–122 гг. до н. э.) в своих «Историях» (VIII 3, 4–5; 6, 5–7). Действительно, молва о выдающихся инженерных изобретениях Архимеда передавалась из города в город и переходила из рукописи в рукопись¹³. Поэтому он мог оказаться подходящей кандидатурой для того, чтобы ему было приписано создание гидравлоса. Все это говорит о том, что толкование сообщения Тертуллиана как ошибочного достаточно правдоподобно. Но справедливо ли вообще не учитывать его?

При ближайшем изучении этой проблемы оказывается, что Архимед побывал в Александрии как раз в то время, когда там жил и работал общепризнанный ныне создатель гидравлоса. Для цели нашего исследования не играют существенной роли расхождения ученых в вопросе о том, когда именно побывал в Александрии знаменитый спиракузец: в пятидесятилетнем возрасте¹⁴ или в более раннем¹⁵. Важно, что он работал довольно длительный период в столице Египта именно в то время, с которым источники связывают первое появление гидравлоса. Известно, что находясь в Александрии, он поддерживал контакты со многими учеными и изобретателями, среди которых был и знаменитый ру-

ководитель александрийской библиотеки Эратосфен из Кирены, и придворный астроном Конон, и его ученик Досифей, и многие другие. Установлены и некоторые технические изобретения Архимеда того периода (например, машина для поливки египетских полей¹⁶). Так разве трудно допустить, что Архимед мог привезти в роскошную Александрию сконструированный им инструмент (в расчете на то, что он найдет спрос в богатых домах), а тамошний механик лишь усовершенствовал его, хотя впоследствии молва закрепила авторство за александрийцем? А разве не мог Архимед сделать инструмент, уже будучи в Александрии? Не исключен также и противоположный вариант: Архимед познакомился в Александрии с уже появившимся там гидравлосом и сделал свой собственный вариант.

Иначе говоря, версий может быть достаточно много, и все они имеют одинаковое право на существование. Если инструменты типа упомянутой Поллуksom *тирренской трубы* были хорошо известны в античном мире, то их модификация до формы гидравлоса была лишь делом времени и обстоятельств. Как бы там ни было, но при изучении истории гидравлоса вряд ли справедливо считать, что два конструктора, которых разные античные источники признают его изобретателями, случайно оказались в одном времени (точнее — в одном столетии) и в одном месте.

Однако, за исключением Тертуллиана, все древние авторы утверждают, что подлинным его создателем был блестящий механик и инженер¹⁷ Ктесибий, трудившийся в Александрии¹⁸.

Афиней (IX 497d) цитирует эпigramму поэта Гедила, посвященную сконструированному Ктесибием механическому рогу:

ζωρολότοι, καὶ τοῦτο φιλοξεύρου κατὰ νηὸν
τὸ ρυτόν εὐδιῆς δεῦτ' ἰδετ' Ἀρσινόης,
ὀρχηστὴν Βηשאὶν Αἰγύπτιον ὅς λιγὺν ἤχον
σαλπίζει κροῦνοῦ πρὸς ῥύσιν οἰομένου,

¹³ Подробнее о технических изобретениях Архимеда см.: Рожанский И. Д. История естествознания в эпоху эллинизма и Римской империи. М., 1988. С. 292–294.

¹⁴ Веселовский И. Н. Вступительная статья // Архимед. Сочинения. Перевод, вступительная статья и комментарии И. Н. Веселовского; Перевод арабских текстов Б. А. Розенфельда. М., 1962. С. 7.

¹⁵ Рожанский И. Д. Указ. соч. С. 304–305.

¹⁶ Рожанский И. Д. Указ. соч. С. 305.

¹⁷ Здесь эти термины употребляются как синонимы, так как в Древнем мире не было существенной разницы между тем, у кого возникала идея вместе с ее «теоретическим» решением, и тем, кто ее практически воплощал в реальный механизм.

¹⁸ О нем см. статью: Басаргина Е. Ю. Александрийский инженер Ктесибий // Вопросы истории естествознания и техники. 1989, № 3. С. 13–27.

οὐ πολέμου σύνθημα, διὰ χρυσεῖου δὲ γέγωνεν
κώδωνος κώμου σύνθημα καὶ θαλίνης.
Νεῖλος ὁκοῖον ἀναξ μύσταις φίλον ἱεραγωγοῖς
εὔρε μέλος θείων πάτριον ἐξ ὑδάτων
ἀλλ' εἰ Κτησιβίου σοφὸν εὔρημα τίετε τοῦτο,
δεῦτε, νέοι, νηῶ τῷδε παρ' Ἀρσινόης.

*Пьянствующие, посмотрите и на этот рог
Здесь, в храме милостивой Арсинои Зефертиды,
На пляшущего Бесу Египетского, который на сальпинге
Звучно играет, когда открыт путь потоку.
Не сигнал сражения, а сигнал пира и веселья
Через золотую трубу раздаётся; родной напев,
Какой Владыка-Нил извлек из божественных вод,
Любим мистами¹⁹, совершающими священнодействие.
А если вы почитаете это мудрое изобретение Ктесибия,
Идите, юноши, в тот храм Арсинои.*

В эпиграмме речь идет об особом звучащем роге, построенном Ктесибием для храма Арсинои — сестры и одновременно жены египетского царя Птолемея II Филадельфа (282–246 годы до н. э.). Как можно понять из приведенного текста, статуя, возвышавшаяся в храме Арсинои Зефертиды («любящей дуновение зефира»), изображала танцора из дема в аттической филе Антиохида, носившей наименование Беса²⁰. Танцор играл на сальпинге; причем инструмент издавал звук тогда, когда в некий рог, расположенный сбоку, направлялась струя воды. Нужно думать, что производимое водяной сальпингой звучание было достаточно сильным, поскольку оно должно было соответствовать грозному и устрашающему сигналу, раздававшемуся на полях сражений, где использовался инструмент.

Согласно принятой ныне точке зрения, культ Арсинои был учрежден в 269 году до н. э.²¹ Значит, эпиграмма Гедила, сохра-

¹⁹ Как известно, мисты («посвященные») — участники тайных священнодействий.

²⁰ Дем (δῆμος) — часть филы. О филе см. гл. I, § 2, сноска 16.

²¹ *Свенцицкая И. С.* Эллинистический Египет // История Древнего мира. Расцвет древних обществ / Под ред. И. М. Дьяконова, В. Д. Нероновой, И. С. Свенцицкой. М., 1989. С. 310.

ненная Афинесом, дает основание считать, что инженер Ктесибий жил во второй трети III века до н. э.

Однако в другой книге того же сочинения Афиней (IV 174 b–f) присутствует цитата из трактата «(о) хорах», написанная писателем Аристоклом. Приводящиеся в ней данные на первый взгляд противоречат тому, что можно было почерпнуть из эпиграммы Гедила. Поскольку этот раздел «Пирующих софистов» Афиней сюжетно построенный как разговор двух собеседников (Ульпиана и Алкида), имеет важное значение не только для уточнения времени жизни Ктесибия, но и непосредственно для истории гидравлоса, я привожу его целиком:

Πολλῶν δὲ τοιούτων ὅτι λεγομένων ἐκ τῶν γειτόνων τις ἐξηκούσθῃ ὑδραύλεως ἤχος πάνυ τι ἡδὺς καὶ τερπνός, ὥς πάντας ἡμᾶς ἐπιστραφῆναι θελχθέντας ὑπὸ τῆς ἐμμελείας. καὶ ὁ Οὐλπιανὸς ἀποβλέψας πρὸς τὸν μουσικὸν Ἀλκείδην «ἀκούεις, ἔφη, μουσικώτατε ἀνδρ-
Когда еще продолжались эти длинные разговоры, из соседнего дома²² послышалось некое весьма сладкое и приятное звучание гидравлоса, так что все мы, очарованные мелодичностью, прислушались. И Ульпиан, обращаясь к сведущему в музыке²³ Алкиду, сказал: «Самый сведущий в музы-

²² Буквально: от соседей.

²³ Прилагательное μουσικός на протяжении длительного исторического периода античной жизни, начиная с самой архаики, далеко не всегда обозначало «музыкант», а только — «сведущий в музыке». Поэтому неверно, когда, например, VI книгу (Πρὸς μουσικούς) известного труда Секста Эмпирика (II век) «Против ученых» переводят как «Против музыкантов» (см.: *Секст Эмпирик. Сочинения: В 2 т. / Пер. А. Ф. Лосева. Т. 2. М., 1976. С. 192–206*). Ведь пафос работы Секста Эмпирика направлен не против музыкантов, а против теоретических концепций тех, «кто сведущ в музыке». Аналогичным образом недопустимо, когда при переводе античных свидетельств, касающихся Аристоксена, μουσικός толкуют как музыкант (см.: *Цыпин В. Г.* Аристоксен. Начало науки о музыке. Московская государственная консерватория. М., 1998. С. 23 и другие). Знаменитый ученик Аристотеля не был музыкантом и даже неизвестно, играл ли он на каком-нибудь инструменте (что не мешало ему стать величайшим теоретиком музыки). Цитируемый фрагмент из Афиней подтверждает, что даже в его время семантика термина не изменилась, поскольку Алкид, к которому он относится, не был музыкантом.

ρῶν, τῆς καλῆς ταύτης εὐφωνίας, ἣτις ἡμᾶς ἐπέστρεψεν πάντας κατακληθέντας [ὑπὸ τῆς μουσικῆς]; καὶ οὐχ ὥς ὁ παρ' ὑμῖν τοῖς Ἀλεξανδρεῦσι πολὺς ὁ μόνουλος ἀλγυδὸνα μάλλον τοῖς ἀκούουσι παρέχων ἢ τινα τέρψιν μουσικήν». καὶ ὁ Ἀλκείδης ἔφη «ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ ὄργανον τοῦτο ἡ ὑδραυλὶς, εἴτε τῶν ἐντατῶν αὐτὸ θέλεις εἴτε τῶν ἐμπνευστῶν, Ἀλεξανδρέως ἐστὶν ἡμεδαποῦ εὕρημα, κουρέως τὴν τέχνην. Κτησίβιος δ' αὐτῷ τοῦνομα. ἱστορεῖ δὲ τοῦτο Ἀριστοκλῆς ἐν τῷ περὶ χορῶν οὕτως πῶς λέγων:

"ζητεῖται δὲ πότερα τῶν ἐμπνευστῶν ἐστὶν ὀργάνων ἡ ὑδραυλὶς ἢ τῶν ἐντατῶν. Ἀριστόξενος μὲν οὖν τοῦτο οὐκ οἶδε. λέγεται δὲ Πλάτωνα μικρὰν τινα ἐννοίαν δοῦναι τοῦ κατασκευάσματος νυκτερινὸν ποιήσαντα ὥρολόγιον εἰκὸς τῷ ὑδραυλικῷ οἶον κλεψύδραν μεγάλην λίαν. καὶ τὸ ὑδραυλικὸν δὲ ὄργανον δοκεῖ κλεψύδρα

ке из мужей, ты слышишь это прекрасное звучание²⁴, которое очаровало всех нас? И причем [оно подействовало] не как популярный среди нас, александрийцев, одинарный авлос, причиняющий слушателям скорее боль, нежели какое-то музыкальное наслаждение». И Алкид сказал: «Ну, конечно, этот инструмент — гидравлос. [Вне зависимости от того] склонен ли ты [отнести его] к струнным, либо к духовым, — он является изобретением моего земляка из Александрии, цирюльника по ремеслу. Его имя — Ктесибий. Аристокл²⁵ говорит об этом в [своем сочинении] "О хорах" таким образом:

"Спрашивается [принадлежит] ли гидравлос к числу духовых инструментов или струнных. Аристоксен не знает этого. Однако считается, что Платон дал некоторый небольшой импульс для [его] изобретения, создав похожие на гидравлические ночные часы, словно чрезмерно большую клепсидру. Представляется, что гидравлический инструмент [по-

εἶναι. ἐντατὸν οὖν καὶ καθαρτὸν οὐκ ἂν νομισθεῖη, ἐμπνευστὸν δὲ ἂν ἴσως ῥηθεῖη διὰ τὸ ἐμπνεῖσθαι τὸ ὄργανον ὑπὸ τοῦ ὕδατος. κατεστραμμένοι γάρ εἰσιν οἱ αὐλοὶ εἰς τὸ ὕδωρ καὶ ἀρασσομένου τοῦ ὕδατος ὑπὸ τινος νεανίσκου, ἔτι δὲ διικνουμένων ἀξινῶν διὰ τοῦ ὀργάνου ἐμπνέονται οἱ αὐλοὶ καὶ ἦχον ἀποτελοῦσι προσηνῇ. ἔοικεν δὲ τὸ ὄργανον βωμῷ στρογγύλῳ, καὶ φασὶ τοῦτο εὐρῆσθαι ὑπὸ Κτησιβίου κουρέως ἐνταῦθα οἰκοῦντος ἐν τῇ Ἀσπενδίᾳ ἐπὶ τοῦ δευτέρου Εὐεργέτου, διαπρέψαι τί φασὶ μεγάλως. Τοῦτονι οὖν καὶ τὴν αὐτοῦ διδάξαι γυναῖκα Θαΐδα».

Τρύφων δ' ἐν τρίτῳ περὶ ὀνομασιῶν (ἐστὶ δὲ τὸ σύγγραμμα περὶ αὐλῶν καὶ ὀργάνων) συγγράψαι φησὶ περὶ τῆς ὑδραύλεως Κτησίβιον τὸν μηχανικόν. ἐγὼ δὲ οὐκ οἶδα εἰ περὶ τὸ ὄνομα σφάλλεται. ὁ μὲντοι Ἀριστόξενος προκρίνει τὰ ἐντατὰ καὶ καθαρτὰ τῶν ὀργάνων τῶν ἐμπνευστῶν, ῥᾶδια

добен] клепсидре. Он не может рассматриваться ни как струнный, ни как бряцающий²⁶. Духовым же его назвать, пожалуй, можно из-за того, что он наполняется воздухом благодаря воде. Ведь [в нем] авлосы опущены в воду, и вода приводится в движение каким-нибудь юношей. В конце концов, когда рычаги достигают инструмента, авлосы наполняются воздухом и издадут приятное звучание. Инструмент похож на круглый алтарь, и говорят, что он был изобретен цирюльником Ктесибием, который жил здесь в Аспенде во времена Эвергета Второго. Рассказывают, что он был очень известен и что он обучал [игре на гидравлосе] свою жену Таис".

Τριφὼν²⁷ же в третьей [книге сочинения] "О названиях" ([в ней] присутствует раздел об авлосах и [прочих] инструментах) говорит, что о гидравлосах писал механик Ктесибий. Я же не знаю, ошибается ли он в имени. Конечно, Аристоксен отдает предпочтение струнным и бряцающим инстру-

²⁴ Вслед за A. Barker (Barker A Greek Musical Writings. Vol. I: The Musician and his Art. Cambridge, 1984. P. 259, note 2) я принимаю рукописное εὐφωνίας, хотя G. Kaibel (см.: гл. I, § 1, сноска 3) исправляет это слово на συμφωνίας.

²⁵ Об этом Аристокле упоминает Аристоксен в своем трактате «Гармонические элементы» (см.: Aristoxeni Elementa harmonica. Rosetta Da Rios recensuit. Romae, 1954. P. 39, 40). Афиней (174 b–c, 620b, 620 d–e, 630b) называет две его книги, посвященные музыке: «О хорах» и «О музыке».

²⁶ Интересно обратить внимание на то, что, в отличие от Поллукса (IV 58), называвшего струнные инструменты τὰ κρουόμενα (буквально: ударяемые, т. е. бряцающие), в тексте Афиней они именуются ἐντατὰ (натянутые) и καθαρτὰ (буквально: те, которые трогают).

²⁷ Грамматик Трифон уже упоминался (см.: гл. I, § 1). Афиней в различных разделах своего сочинения (174e, 182c, 618c, 634d) приводит отрывки из трактата Трифона «Περὶ ὀνομασιῶν» (О наименованиях).

εἶναι φασκὼν τὰ ἐμπνευστά· πολλοὺς γὰρ μὴ διδαχθέντας αὐλεῖν τε καὶ συρίζειν, ὥσπερ τοὺς ποιμένας.

καὶ τοσαῦτα μὲν ἔχω σοι ἐγὼ λέγειν περὶ τοῦ ὑδραυλικοῦ ὀργάνου. Οὐλπιανὶ».

ментам перед духовыми, утверждая, что духовые более простые, ибо многие играют на авлосе и сиринге, не учась, как, [например], пастухи.

Именно это, Ульпиан, я могу сказать тебе относительно гидравлического инструмента».

Прежде чем обсудить часть процитированного отрывка, касающуюся времени жизни Ктесибия, следует обратить внимание на другие его стороны.

Знакомясь с этим фрагментом, нельзя не заметить, что античные слушатели особо отмечали приятный звук гидравлоса. Кроме того, его своеобразное и необычное для древнего инструментария устройство давало повод для размышлений: к какой группе инструментов его отнести? Все говорило о том, что он издает звук посредством нагнетания воздуха, а потому является духовым инструментом. Однако уж слишком непривычно для современников осуществлялось «вдувание»: не легкими исполнителя, как было общепринято, а совершенно иным образом — руками человека, приводящего в движение рычаги, или воздействующими на мехи ногами юного помощника гидравлиста. Последнее особенно отличало гидравлос от всех прочих инструментальных разновидностей и было запечатлено во многих уцелевших памятниках. Так, на знаменитом обелиске Феодосия I Великого (379–395), установленном в 390 году на ипподроме в Константинополе, видно, как два мальчика стоят на мехах, свисающих в виде мешка вдоль основания инструмента²⁸. Аналогичным образом на фрагменте из консульского диптиха Анастасия²⁹, датирующегося учеными началом VI века и сделанного из слоновой кости, изображается музыкально-сценическое выступление (см. рис. 1): на заднем плане узнается

сцена театра, с левой стороны сцены — хор мальчиков с дирижером, по бокам — исполнитель на сиринге и певец, в центре жонглер с мячом. С правой же стороны запечатлен органист, играющий на водяном органе, по краям которого находятся цилиндры воздушных насосов, и согнувшийся мальчик длинным рычагом приводит в движение насос³⁰. Все это свидетельствует о том, что по многим своим признакам гидравлос отличался от издавна известных инструментов, а поэтому и его соотношение с какой-то традиционной их группой не могло не вызывать споров.



Рис. 1. Фрагменты диптиха Анастасия (ок. 517 г.). Верона. Центральная библиотека

В сохранных Афинеом цитатах из сочинений Аристотеля и Трифона можно почувствовать почти стершиеся контуры следов былых дискуссий, вызванных своеобразием гидравлоса и отражающих стремление найти ему адекватное место при классификации инструментов. Сейчас можно только догадываться о том, какие серьезные трудности возникли перед *органикой*³¹, когда появилась необходимость отнести входивший в музыкальную жизнь гидрав-

²⁸ Репродукцию обелиска можно видеть в издании: Perrot J. L'Orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle. Paris, 1965. P. 112. Pl. IV.

²⁹ Складная расписная доска с изображением избранных событий прошлого и настоящего, которую консулы и другие чиновники дарили своим приверженцам при вступлении в должность.

³⁰ См.: Fleischhauer G. Etrurien und Rom (Musikgeschichte in Bildern Bd. II, Musik des Altertums. Lieferung 5). Leipzig, 1964. Abbildung 73.

³¹ Подробнее об этом разделе античной науки о музыке см.: Герцман F. Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Выпуск 1 (Российский институт истории искусств). СПб., 1998. С. 16–35.

лос к какой-то определенной инструментальной группе. Судя по всему, его «духовая природа» не для всех сразу стала бесспорной, и прошло, очевидно, некоторое время, прежде чем новый инструмент по праву занял свое место в семействе духовых³². Во всяком случае, во времена Афиней для μουσικῆς в этом деле все уже было достаточно ясно. Об этом мы узнаем от основательного ученого, неопифагорейца Никомаха из Герасы (Руководство по гармонике 4), который пишет следующее³³:

ἐναντιοπαθεῖν δὲ ἀναγκαιῶς τὰ ἐμπνευστὰ ὄργανα οἷον αὐλοὺς σάλπιγγας σύριγγας ὑδραυλῶς <οὺς> καὶ τὰ ὅμοια τοῖς ἐντατοῖς κιθάρᾳ λύρᾳ σπάδικι τοῖς παραπλησίοις.

Однако духовые инструменты типа авлосов, сальпинг, сиринг, гидравлосов и подобные [им] обязательно отличаются от струнных³⁴ — кифары, лиры, спадикса³⁵ и аналогичных.

И впоследствии гидравлос всегда относили к духовым инструментам. Например, Аноним Беллермана (§ 17) также причисляет его к группе ἐμπνευστὰ³⁶.

³² Представляется, что A. Barker заблуждается, склоняясь больше к той версии, согласно которой Аристокл не подразумевает серьезных музыковедческих разногласий по этой теме, а описывает лишь тот случай, когда люди, не знакомые с гидравлосом, затрудняются сразу определить, каким образом производится звук на инструменте (Barker A. Op. cit. P. 260, note 5). И уж совсем сомнительна параллель между фрагментом Аристокла и местом из трактата Псевдо-Аристотеля Προβλήματα (XI 19), на которой настаивает A. Barker (Ibid.). В этом параграфе Псевдо-Аристотеля ведется речь о том, «почему вблизи более низкий [голос] слышится лучше, а издали — хуже? (Διὰ τί ἐγγυθὲν μὲν ἢ βαρυτέρα μᾶλλον ἐξακούεται, πόρρωθεν δὲ ἥττον;)» (цит. по изд.: Musici scriptores graeci. Recognovit prooemiis et indice instruxit C. Janus. Lipsiae, 1895 [репринтное переиздание: Hildesheim, 1962]. P. 68). Совершенно очевидно, что он по своему содержанию никак не связан с процитированным отрывком Аристокла.

³³ Nicomachi Enchiridion // Musici scriptores graeci. P. 243.

³⁴ У Никомаха, как и у Афиней, струнные обозначаются ἐντατά (см. приведенный выше фрагмент Афиней: IV 174 b–f).

³⁵ Этот инструмент уже упоминался среди разновидностей лиры (см. гл. II, § 1).

³⁶ Анонима De musica scripta Bellermanniana. Edidit D. Najock. Leipzig, 1975. P. 6.

При изучении ранее процитированного фрагмента Аристокла нельзя не обратить внимание также и на некоторую двусмысленность ситуации, в которой появляется имя знаменитого теоретика музыки Аристоксена (его принято относить ко второй половине IV века до н. э.). Когда автор сообщает о том, что Аристоксен «не знает», к какой группе инструментов следует отнести гидравлос, то остается непонятно: либо Аристоксен писал, что затрудняется, либо, как и другие его современники, затруднялся в решении этого вопроса, либо вовсе не высказывался по этому поводу.

Такая неопределенность также не способствует уверенности в том, что известные ныне свидетельства позволяют точно установить время появления гидравлоса в античной музыкальной практике. А что если, действительно, гидравлос звучал уже в эпоху Аристоксена, но органология была не в состоянии выяснить его место в инструментальном арсенале? Тогда рождение органа нужно датировать более ранним временем, чем принято сейчас.

Что же касается эпохи жизни общепризнанного изобретателя гидравлоса, то в приведенном варианте фрагмента того же Аристокла он указывается. Это период правления Птолемея VIII — Эвергета Второго, прозванного Фисконом (φύσκων — *толстяк, лузан*), который, согласно современным историко-хронологическим представлениям, правил с 145 по 116 год до н. э. Таким образом, получается, что два раздела одного и того же сочинения Афиней — IX 497d (содержащий эпigramму Гедила) и IV 174 b–f (с отрывками из утраченных сочинений Аристокла и Трифона) — приводят противоречащие друг другу данные, поскольку невозможно, чтобы один и тот же человек жил и во второй половине II века до н. э., и во второй трети III века до н. э. (при Птолемеях Втором и Филадельфе). Эти несовместимые свидетельства озадачивали исследователей на протяжении довольно длительного времени. Чтобы аннулировать такое несоответствие, возникла даже мысль о двух разных александрийцах-тезках, живших в различные времена, но носивших одно и то же имя (Ктесибий), а их деятельность источники удивительным образом связывают с гид-

равлосом³⁷. Однако уже в конце XIX столетия Пауль Таннери высказал оригинальное предположение, которое и сейчас, столетие спустя, принято как наиболее удовлетворительное решение загадки. Во всяком случае, оно примирило противоречивые показания источников и положило конец легенде о двух Ктесибиях.

По мнению Пауля Таннери, фраза Аристокла ἐπὶ τοῦ δευτέρου Εὐεργέτου (*при Эвергете Втором*) в рукописи должна была выглядеть как ἐπὶ τοῦ β. Εὐεργέτου, где β обозначало не цифру 2, как ее стали впоследствии толковать в рукописной традиции (когда в конечном счете β исправили на δευτέρου — «второго»), а первую букву слова βασιλέως (*царя*)³⁸. Предложенная трактовка давала все основания думать, что речь идет не о Птолемеях VIII, а о наследнике Птолемея II Филадельфа — Птолемеях III Эвергете Первом, который правил с 246 по 222 год до н. э. В результате оказались согласованными два сообщения о времени жизни Ктесибия и стало ясно, что он был современником двух египетских *диадхов*, царствовавших друг за другом в III веке до н. э. Поэтому сейчас деятельность изобретателя принято датировать приблизительно 300–230 годы до н. э.³⁹

Большинство источников связывает Ктесибия исключительно с Александрией. Однако до нас дошли и некоторые другие данные. Как мы только что видели, текст Аристокла указывает на Аспенд — город, расположенный на южном побережье Малой Азии. Если его свидетельство верно, то не остается ничего другого, как предположить, что семья Ктесибия могла происходить из Аспенда, а потом перебралась в столицу Египта. Вместе с тем

³⁷ См.: *Anecdota graeca et graecolatina. Mitteilungen aus Handschriften zur Geschichte der griechischen Wissenschaft*. Ed. V. Rose. Heft II. Berlin, 1870. S. 283. Следует напомнить, что это далеко не единственный случай в истории античной музыки, когда из ситуации, созданной неоднозначными сообщениями источников, выходили именно таким способом — вводя в научный обиход «соименников». Именно так произошло и со знаменитым древнегреческим Олимпом; подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 110–112.

³⁸ Tannery P. Athénée sur Ctésibios et l'hydraulis // *Revue des études grecques* IX, 26, 1896. P. 23–27; Tannery P., *Carra de Vaux*. L'invention de l'hydraulis // *Ibid.* XXI, 1908. P. 326–340.

³⁹ См.: Drachmann A. *Op. cit.* P. 3.

следует отметить, что приводящееся несколько ниже свидетельство Витрувия (Об архитектуре IX 8, 2) противоречит такому предположению, поскольку в нем утверждается, что изобретатель родился в Александрии. Нужно учитывать, что Витрувия (считается, что он жил во второй половине I века до н. э.) отделяет от Ктесибия, жившего в Александрии, целых два столетия, в течение которых его слава постоянно укреплялась и ширилась. Поэтому нет ничего удивительного в том, что Витрувий и другие его современники могли отождествлять место рождения Ктесибия с городом его профессиональной деятельности. Однако вряд ли Аристокл, бывший на столетие ближе к Ктесибию, чем Витрувий, случайно упомянул Аспенд. Сюда же следует добавить, что Филон Византийский — возможно, младший современник Ктесибия и также александрийский инженер-механик (о нем см. далее), — называет Ктесибия аскрийцем (Ἀσκήριος Κτησίβιος), то есть жителем беотийского города, расположенного чуть ли не в самом центре Эллады. Значит, в сочинениях некоторых античных авторов сохранились отголоски традиции, согласно которой Ктесибий не был уроженцем тогдашней столицы Египта. И вопрос о его происхождении пока остается открытым.

Нельзя не обратить внимания также и на то, что в процитированном разделе сочинения Афиней (IV 174 b–f) обнаруживается противоречие между показаниями Аристокла и Трифона об основном роде занятий Ктесибия. Первый называет его цирюльником, а второй — механиком. Такое противоречие нетрудно объяснить, основываясь на свидетельстве все того же Витрувия (IX 8, 2): «Ctesibius enim fuerat Alexandriae natus patre tonsore»⁴⁰ (буквально: *Ктесибий был рожден в Александрии от отца цирюльника*). Так как в Древнем мире передача профессии «по наследству», от отца к сыну, в ремесленных слоях общества была обычным явлением, то ничто не мешает предполагать, что Ктесибий, согласно семейной традиции, начал свою трудовую деятельность в качестве цирюльника, но затем, следуя призванию, занялся изобретением различных механизмов. Возможно, именно поэтому Аристокл, указывая на «семейную профессию», именует

⁴⁰ Трактат Витрувия приводится по изданию: *Vitruvii De architectura libri decem*. Iterum edidit V. Rose. Lipsiae, 1899.

Ктесибия цирюльником, а Трифон, подчеркивая *image* изобретателя в античном мире, называет его механиком. Такое предположение подтверждается сообщением Витрувия (IX 8, 2–4), изложенным сразу же вслед за только что приведенной фразой о рождении Ктесибия в семье цирюльника:

Is ingenio et industria magna praeter reliquos excellens dictus est artificiosis rebus se delectare. namque cum voluisset in taberna sui patris speculum ita pendere ut cum duceretur sursumque reduceretur, linea latens pondus reduceret, ita conlocavit machinationem. canalem ligneum sub tigno fixit ibique trocleas conlocavit. per canalem lineam in angulum deduxit ibique tubulos struxit. in eos pilam plumbeam per lineam demittendam curavit. ita pondus cum decurrendo in angustias tubulorum premeret caeli crebritatem, vehementi decursu per fauces frequentiam caeli compressione solidatam extrudens in aerem patentem offensione tactus sonitus expresserat claritatem. ergo Ctesibius cum animadvertisset ex tactu caeli et expressionibus spiritus <sonitus> vocesque nasci, his principiis usus hydraulicas machinas primus instituit.

Говорят, что, превосходя остальных способностями и большим трудолюбием, [Ктесибий] развлекался [созданием] искусных приспособлений. И действительно, когда он захотел в таверне своего отца повесить зеркало так, чтобы при движении вверх и вниз [его] возвращал назад скрытый на веревке груз, то он воздвиг искусное устройство. Под [потолочной] балкой, он укрепил деревянную трубку и разместил там ворот. По трубке он провел веревку в угол, где поместил небольшие трубки, в которые на веревке надо было спускать свинцовый шар. Поэтому когда груз быстро опускался, он давил на плотность воздуха в узких трубках [и] во время стремительного прохождения выталкивал через проход массу сжатого воздуха, [так что] при ударе он издавал ясное звучание. Поэтому Ктесибий заметил, что под влиянием воздуха и при его нагнетаниях возникают звуки и голоса. Пользуясь этими принципами, он первый построил гидравлические механизмы.

Нелишне напомнить, что продуктивная сила напора воздуха была хорошо известна еще задолго до Ктесибия. Аристотель (Физика IV 6 213a 25–28), повествуя об «Анаксагоре (500–428 гг. до н. э.) и других», писал:

Ἐπιδεικνύουσι γὰρ ὅτι ἔστι τι ὁ ἀήρ, στρεβλοῦντες τοὺς ἀσκούς καὶ δεικνύντες ὡς ἰσχυρὸς ὁ ἀήρ καὶ ἐναπολαμβάνοντες ἐν ταῖς κλεψύδραις.

Они доказывают, что воздух — это что-то, вправляя [его] в кузнечные мехи, и показывая как силен воздух, и помещая его в клепсидры⁴¹.

§ 3. Звучащая забава

Античные авторы сообщают, что Ктесибий изобрел двухцилиндровый пожарный насос для подъема воды, две разновидности военных катапульт (одна из которых называлась χαλκότονον — «медноударная», а другая — αερότονον — «воздухоударная») и некое особое военное орудие⁴². Кроме того, он усовершенствовал водяные часы и сконструировал целый ряд своеобразных игрушек: прыгающих акробатов, поющих и двигающихся птичек, разнообразные фигурки и т. д., то есть все то, что Витрувий (IX 7, 5) квалифицировал как изобретения, «quae non sunt ad necessitatem, sed deliciarum voluptatem» (которые не являются необходимыми, а [созданы] для развлечения забавами). Сам же Витрувий описал только «полезные» изобретения Ктесибия — насос, водяные часы и гидравлос. Не следует, конечно, забывать, что мы располагаем сведениями только о тех изобретениях Ктесибия, которые оказались зафиксированными в античных источниках. Нетрудно понять, что в действительности их было значительно больше и все они способствовали славе механика. Но, безусловно, самой громкой известностью пользовался гидравлос,

⁴¹ См. также: Аристотель. О душе VII 437b 10–20.

⁴² Краткое описание этих катапульт см.: Жмудь Л. Я. Техническая мысль в Античности, Средневековье и Возрождении. СПб., 1995. С. 34.

который с течением времени стал важной приметой всей Средиземноморской культуры.

Однако и он, судя по всему, был создан не для той серьезной религиозно-духовной и музыкально-художественной миссии, которую инструмент стал впоследствии выполнять. Очевидно, его изобретение было связано с интересом богатых александрийцев ко всяким механическим устройствам и даже фокусам. Конечно, развитие техники всегда вызывается потребностями жизни. Александрия III века до н. э. не могла быть в этом отношении исключением. Но факты говорят о том, что здесь наряду с изобретениями, направленными непосредственно на решение разнообразных практических задач, существовала довольно развитая область «технических игрушек». В домах многих обеспеченных жителей столицы Египта нередко демонстрировались подобные новинки, задача которых заключалась в том, чтобы развеселить или удивить гостей технической, часто шутиливой «диговинкой». Вряд ли чем-нибудь иным можно объяснить, например, такую деталь сконструированных Ктесибием водяных часов: к поплавку, находящемуся на уровне воды, была прикреплена фигурка человечка, указывавшего время на вращающейся цилиндрической шкале⁴³. Это «излишество» должно было забавлять и умилять зрителей. А разве уже упоминавшиеся поющие птицы и кувыркающиеся акробаты или издающий звучание рог из храма Арсинои не служат подтверждением той же тенденции?

Сюда же следует добавить результаты исследований двух античных терракотовых моделей органа. Одна из них, датирующаяся учеными II веком и обнаруженная в 1885 году на руинах Карфагена (сейчас она находится в музее св. Лунса в Карфагене), имеет такие параметры (см. рис. 2, 3, 4): высота — 3 м, ширина 1,4 м; клавиатура с клавишами длиной почти 20 см при ширине 5 см. Модель изображает инструмент с тремя рядами труб по 19 в каждом⁴⁴.

⁴³ Рожанский И. Указ. соч. С. 325.

⁴⁴ См.: Schneider Th. Organum Hydraulicum // Die Musikforschung VII. 1954. S. 26–27.

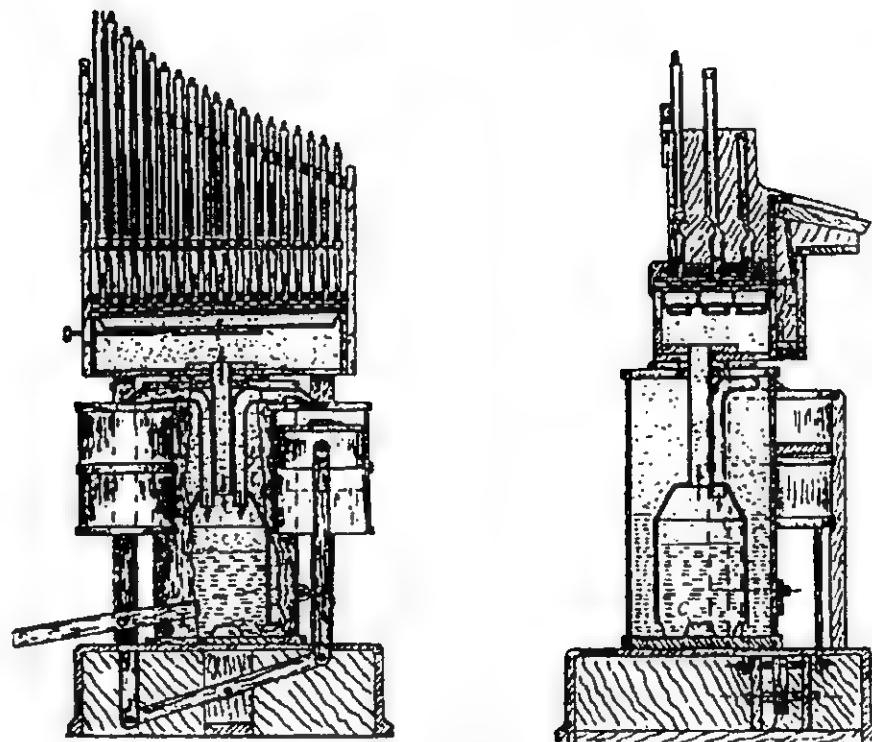


Рис. 2. Реконструкция органа из Карфагена

Другой аналогичный образец, признанный исследователями как созданный в III–IV столетиях (ныне находящийся в Датском национальном музее в Копенгагене) несколько более скромных размеров (см. рис. 3): высота — 16 см, ширина — 9 см, а трубы образуют блок толщиной 2 см. Он изображает восьмигранный алтарь, с внешней стороны которого расположено 19 труб, а с внутренней — 18 длинных, 15 коротких и еще дополнительно 7 коротких труб.

С обеих сторон алтаря помещены цилиндры для насосов. Правда, оба они обломаны снизу, как и фигура исполнителя, которая когда-то стояла на небольшом постаменте⁴⁵.

⁴⁵ Drachmann A. Op. cit. P. 11–12. Конечно, остается открытым вопрос о соответствии количества труб, запечатленных на этих терракотовых моделях, числу труб в подлинных органах. Мастера, изготавлившие описываемые изделия, могли точно следовать известным им образцам инструментов, но одновременно с этим могли лишь создавать некую видимость достоверности. Все это еще требует самого тщательного изучения.

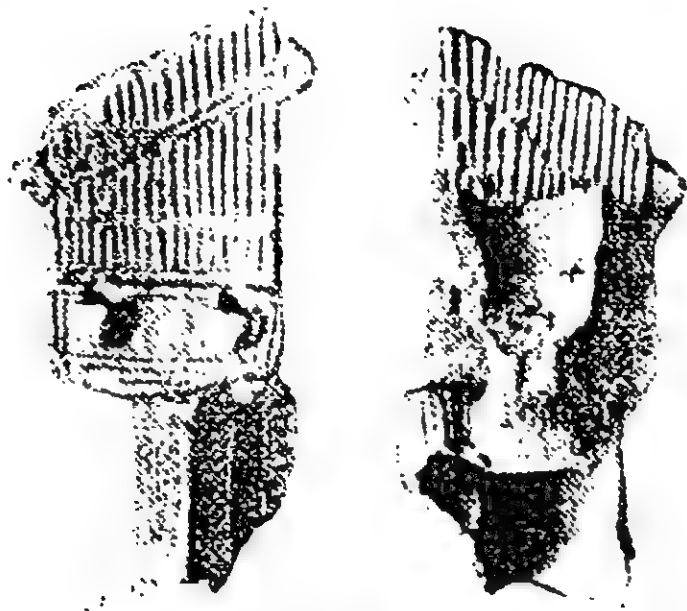


Рис. 3 Терракотовая модель гидравлоса из Датского национального музея (Отдел восточных и классических древностей). Копенгаген

Так вот, основательно проведенные исследования этих моделей показали, что они представляют собой разновидности звучащих игрушек и не более⁴⁶. Споры нет, описанные терракотовые изделия были игрушечными дубликатами настоящих музыкальных инструментов с солидным профессиональным стажем, которые ко времени создания этих игрушек уже прошли достаточно длинный путь развития (если, конечно, гидравлос действительно появился в III веке до н. э.). Но в этих игрушечных формах запечатлена ранняя стадия становления и первоначального развития органа. Для подтверждения этого существует целый ряд аргументов самого разного содержания (разумеется, кроме уже упомянутых).

Прежде всего здесь целесообразно вспомнить об отношении античных ученых ко всяким механизмам вообще. Существуют неопровержимые свидетельства того, что наиболее серьезные из них смотрели на такое конструирование как на некую забаву. За

примерами не следует далеко ходить. Плутарх Херонейский, повествуя об Архимеде, имя которого — как мы уже видели — одной из древних традиций связывается с возникновением гидравлоса, утверждает (Vita Marcelli XVII⁴⁷):

Τηλικούτον μέντοι φρόνημα καὶ βάθος ψυχῆς καὶ τοσοῦτον ἐκέκτητο θεωρημάτων πλοῦτον Ἀρχιμήδης, ὥστε ἐφ' οἷς ὄνομα καὶ δόξαν οὐκ ἀνθρωπίνης, ἀλλὰ δαιμονίου τινὸς ἔσχε συνέσεως, μὴθὲν ἐθελῆσαι σύγγραμμα περὶ τούτων ἀπολιπεῖν, ἀλλὰ τὴν περὶ τὰ μηχανικὰ πραγματεῖαν καὶ πᾶσαν ὅλως τέχνην χρειᾶς ἐφαπτομένην ἀγεννῆ... ἡγησάμενος...

Однако Архимед обладал столь выдающимся разумом, глубиной души и таким богатством теоретических умозаключений, что благодаря им приобрел репутацию [обладателя] не человеческого, а некоего божественного ума, [но] не захотел оставить никакого сочинения [об этом]; однако работу в области механики⁴⁸ и вообще всякое искусство, совершаемые для пользы, [он считал] низменными.

А в другом месте того же самого сочинения (XIV) аналогичная мысль высказана еще более убедительно. Там⁴⁹ сообщается, что занятия механикой

...ὥς μὲν ἔργον ἄξιον σπουδῆς οὐδὲν ὁ ἀνὴρ προῦθετο, γεωμετρίας δὲ παιζούσης ἐγεγόνει πάρεργα τὰ πλεῖστα, πρότερον φιλοτιμηθέντος Ἰέρωνος τοῦ βασιλέως καὶ πείσαντος Ἀρχιμήδη τρέψαι τι τῆς τέχνης ἀπὸ τῶν νοητῶν ἐπὶ τὰ σωματικά καὶ τὸν λόγον

...[сгй] муж не признавал делом достойным [серьезного] труда, а большинство [механизмов] возникло как нечто второстепенное, из геометрических забав, причем сперва царь Гиерон⁵⁰, будучи честолобивым, уговаривал Архимеда несколько переключиться с умозрительных занятий на мате-

⁴⁷ Греческий текст по изд.: *Plutarchi Vitae parallelae*. Iterum recognovit C. Sintenis. Vol. II. Lipsiae, 1882. P. 139.

⁴⁸ τὰ μηχανικά, от глагола μηχανάω — «строить», «сооружать». Этим термином обозначалось конструирование и производство технических приспособлений и механизмов.

⁴⁹ *Plutarchi*. Op. cit. P. 135.

⁵⁰ Гиерон Младший (270–216 гг. до н. э.) — тиран Сиракуз, где жил Архимед.

⁴⁶ *Drachmann A.* Op. cit. P. 12.

ἀμῶς γέ πως δι' αἰσθήσεως μιῶντα ταῖς χρεῖαις ἐμφανέστερον καταστήσαι τοῖς πολλοῖς. *риальные и, соединяя при помощи ощущения каким-то образом свою мысль с пользой, создать нечто более понятное толпе.*

Есть все основания думать, что, описывая воззрения Архимеда, Плутарх зафиксировал лишь типичную для античности точку зрения, согласно которой «высокая» наука заключалась в строгой *speculatio*, а все прикладное рассматривалось лишь как нечто более приземленное и обыденное.

Существует убедительное свидетельство того, что орган первоначально также относился к техническим забавам подобного рода. Для знакомства с таким сообщением (да и для последующего представления одного из ранних описаний инструмента) необходимо обратиться к выдающемуся памятнику античной технической мысли — к труду Герона Александрийского «Πνευματική» (*Пневматика*), в котором описываются различные механические конструкции, приводимые в движение водой и воздухом⁵¹.

Вопрос о том, когда жил Герон Александрийский, длительное время оставался загадочным, поскольку история не сохранила никаких конкретных сведений на этот счет. Было только ясно, что он жил после Архимеда и Ктесибия, так как сам Герон упоминает в своих сочинениях Архимеда. Многие уцелевшие древние рукописи представляют Герона как ученика Ктесибия или Ктесибия как учителя Герона — «Ἀσκληπιάδης Κτησίβιος ὁ τοῦ Ἀλεξανδρέως ἠρώωνος καθηγητής»⁵². Учеными высказывались по этому поводу различные и даже взаимоисключающие предположения. В результате амплитуда возможных периодов жизни Герона растягивалась почти на четыре столетия⁵³. И только в конце 30-х годов XX века Отто Нейгебауэр обратил внимание на то, что в своей «Диоптрии» Герон излагает метод определения расстояния между Римом и Александрией, осно-

⁵¹ Самая ранняя рукопись, содержащая это сочинение, датируется XII веком: *Codex Venetus Marcianus graecus 516* (coll. 904), fol. 1–37.

⁵² См.: *Schmidt W.* Wann lebte Heron von Alexandria? // *Heros von Alexandria. Druckwerke und Automatentheater. Griechisch und Deutsch.* herausgegeben von W. Schmidt. Leipzig, 1899. Новое издание: Stuttgart, 1976. S. IX–XI.

⁵³ *Ibid.* S. XI–XXV.

ванный на наблюдении лунного затмения из обоих городов. Согласно его аргументам, такое затмение произошло в 62 году новой эры и его наблюдал сам Герон⁵⁴. Поэтому в настоящее время большинство исследователей склонно считать, что Герон жил в середине I века нашей эры.

В своей «Пневматике» он приводит описание некоего технического сооружения (рис. 4) под многозначительным заглавием: Ὀργάνου κατασκευή, ὥστε ἀνέμου συρίζοντος ἦχον ἀποτελεῖσθαι αὐλοῦ (*Устройство инструмента, который воспроизводит звучание авлоса, когда свистит ветер*). Вот его текст и перевод⁵⁵:

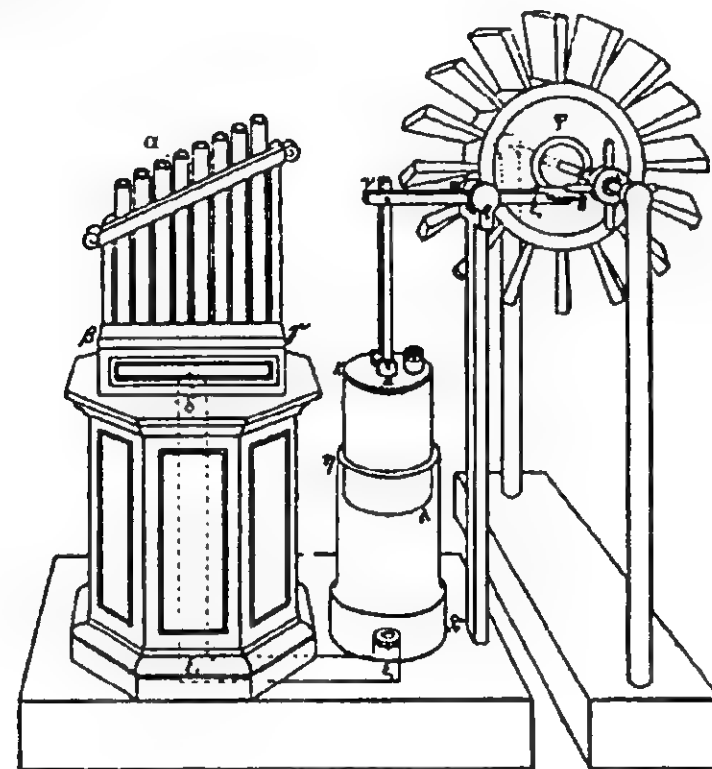


Рис. 4. Схема конструкции инструмента
«Чтобы воспроизводить звучание авлоса, когда свистит ветер»

⁵⁴ *Neugebauer O.* Über eine Methode zur Distanzbestimmung Alexandria — Rom bei Heron // *Videnskabs — selskabet. Historisk — filologisk klasse meddelelse*, 26, 1938. S. 2–25.

⁵⁵ Текст дается по изд.: *Heros von Alexandria* (см. сноску 11). *Op. cit.* P. 202–206.

Ἔστωσαν αὐλοὶ μὲν οἱ Α, ὁ δὲ συντετρημένος αὐτοῖς πλάγιος σωλήν ὁ ΒΓ, ὁ δὲ ὀρθὸς ὁ ΔΕ, ἐκ δὲ τούτου πλάγιος ἕτερος ὁ ΕΖ φέρων εἰς πυξίδα τὴν ΗΘ ἔχουσαν τὴν ἐντὸς ἐπιφάνειαν πρὸς ἐμβολέα ἀπωρθωμένην.

ταύτη δὲ ἀρμοζέτω ἐμβολεὺς ὁ ΚΛ εὐλύτως δυνάμενος εἰς αὐτὴν κατέρχεσθαι· τούτῳ δὲ συμφυὲς ἔστω κανόνιον τὸ ΜΝ προσκείμενον ἐτέρῳ κανονίῳ τῷ ΝΞ κηλωνευομένῳ περὶ ἄξονα τὸν ΡΠ· καὶ πρὸς μὲν τῷ Ν περόνιον ἔστω εὐλύτον· πρὸς δὲ τῷ Ξ πλατυσμάτιον προσκείσθω συμφυὲς τὸ ΞΟ, τῷ δὲ ΞΟ παρακείσθω ἄξων ὁ Σ καὶ ἔστω κινούμενος περὶ κνώδακας σιδηροῦς ἐν πῆγματι δυνάμενῳ μετάγεσθαι. τῷ δὲ Σ ἄξονι συμφυῇ ἔστω τυμπάνια δύο τὰ Υ, Φ, ὧν τὸ μὲν Υ σκυτάλια ἐχέτω ἐπικείμενα τῷ ΞΟ πλατυσματίῳ· τὸ δὲ Φ πλάτας ἐχέτω καθάπερ τὰ καλούμενα ἀνεμούρια.

ὅταν οὖν ὑπὸ τοῦ ἀνέμου τυπτόμεναι ἐπείγωνται πᾶσαι καὶ ἐπιστρέφωσι τὸ Φ τυμπάνιον, ἐπιστραφήσεται καὶ ὁ ἄξων, ὥστε καὶ τὸ Υ

Составлены авлосы А. В них проникает поперечная трубка ΒΓ. А [с ней связана] вертикальная трубка ΔΕ, из которой в цилиндр ΗΘ, обладающий внутренней поверхностью, [пригодной] для направленного поршня, ведет другая поперечная [трубка] ΕΖ.

Пусть в него⁵⁶ будет вделан поршень ΚΛ, который может в нем свободно опускаться. С ним же⁵⁷ пусть будет соединена планка ΜΝ, примыкающая к другой планке ΝΞ, действующей подобно колодезному журавлю на стержне ΡΠ. Пусть на Ν свободно [двигается] штифт, а небольшая пластишка Ξ Ο пусть будет закреплена на Ξ у [пластинки] же ΞΟ пусть будет установлен стержень Σ,двигающийся на железной втулке [так], чтобы она могла перемещаться, а на стержне Σ пусть будут закреплены два барабанчика Υ [и] Φ. Среди них [барабанчик] Υ пусть будет снабжен прутьями, установленными на пластиночке ΞΟ, а Φ пусть имеет лопасти, так называемые «ветряки».

Когда все они⁵⁸ приводятся в движение ударами ветра, то они вращают барабанчик Φ, и поэтому вращается ось. В результате и

τυμπάνιον καὶ τὰ ἐν αὐτῷ σκυτάλια ἐκ διαλείμματος τύπτοντα τὸ ΞΟ πλατυσμάτιον ἐπαίρει τὸν ΚΛ ἐμβολέα· καὶ ἀποστάντος τοῦ σκυταλίου κατενεχθήσεται ὁ ἐμβολεὺς καὶ ἐκθλίψει τὸν ἐν τῇ ΗΘ πυξίδι ἄερα εἰς τὰς σύριγγας καὶ τοὺς αὐλοὺς καὶ τὸν ἦχον ἀποτελέσει.

ἔξεστι δὲ τὸ πῆγμα τὸ ἔχον τὸν ἄξονα ἐπιστρέφειν αἰεὶ πρὸς τὸν πνέοντα ἀνεμόν, ὥς ἂν βιαιοτέρα καὶ συνεχεστέρα ἢ ἐπιστροφὴ γίνηται.

барабанчик Υ, и [находящиеся] при нем прутья, ударяющие с интервалами по пластиночке ΞΟ, поднимают поршень ΚΛ. Когда же прут удаляется [от пластиночки], поршень опускается вниз и выдавливает воздух, находящийся в цилиндре ΗΘ, в сиринги и авлосы, [а] они создают звучание.

Предполагается, что крепление, имеющее стержень, постоянно поворачивается под дуновением ветра, чтобы благодаря [этому] вращение было сильнее и постоянное.

Итак, перед нами специальное устройство, способное осуществлять ряд «запрограммированных» операций: ветер вращает лопасти «ветряка», которые благодаря особому приспособлению приводят в движение поршень, а он, в свою очередь, нагнетает воздух в трубы («сиринги и авлосы»), издающие звучание. Совершенно очевидно, что такая конструкция лишена управления, посредством которого можно было бы производить упорядоченные и конкретные звуковые последовательности. В ней отсутствует механизм регулировки поочередной подачи воздуха в те или иные трубы, и поэтому воздушный поток каждый раз заполняет все трубы одинаковым образом, производя один и тот же звуковой эффект. Его разнообразие зависит только от степени напора воздушной массы. Значит, описанная «машина» изобретена специально для такого хаотического воспроизведения звучаний. А отсутствие в ней механизма регулировки, предполагающего технически значительно более сложное устройство, показывает, что она, несомненно, является более ранним изобретением, чем гидравлос (хотя ее описание дошло до нас в источнике, созданном уже во времена активного использования гидравлоса). Если же это действительно так, то приведенное «Устройство» может служить еще одним весомым аргументом в пользу того, что

⁵⁶ То есть в цилиндр.

⁵⁷ То есть с поршнем

⁵⁸ Имеются в виду лопасти.

предшественники гидравлоса создавались для забав и технических шуток. Ну а сам гидравлос первоначально был лишь более усовершенствованной новинкой, никак не предназначавшейся для серьезного использования в художественном обиходе. И только с течением времени, когда постепенно стали осознаваться его собственно музыкальные возможности, инженерная мысль была направлена на их наилучшее воплощение. Но это все было значительно позже. При своем же «рождении» он рассматривался просто как механическая забава, основанная на «пневматическом методе». Именно такими игрушками и прославился Ктесибий. Как писал в своей «Естественной истории» (VII 125) Плиний Старший (историки указывают такие годы его жизни: 23–79 гг.)⁵⁹:

[Laudatus est] Ctesibius [Прославлен] Ктесибий пневматическим методом и изобретениями гидравлических инструментов.

Гидравлос же был лишь одним из них.

Каков же был этот инструмент? Каково было его устройство?

§ 4. Конструкция

К сожалению, на эти вопросы, очевидно, уже никто и никогда не ответит с абсолютной точностью, поскольку не сохранились не только ктесибиевские образцы органов, но и более поздние. В распоряжении науки есть только ряд фрагментов, не дающих цельного представления о древних инструментах. Так, уже в нашем столетии в Аквинкуме (Aquincum), близ Будапешта, были обнаружены остатки (металлические части) органа, якобы преподнесенного в 228 году местной пожарной команде и по стечению обстоятельств погибшего во время пожара. Исследователи утверждают, что он имел четыре 13-трубных ряда; причем трубы одного ряда были закрыты сверху (рис. 5, 6), а каждый из остальных рядов мог закрываться благодаря специальным мобильным

⁵⁹ По изданию: C. Plini Secundi Naturalis historiae libri XXXVII. Recognovit atque indicibus instruxit L. Ianus. Vol. I. Lipsiae, 1854. P. 327.

затвора. Поскольку на развалинах не была обнаружена цистерна, предполагают, что он действовал без воды⁶⁰. Остатки органа, найденного в Помпее, еще менее информативны⁶¹. В результате все многочисленные попытки реконструкции этих инструментов в целом дают крайне мало сведений, а предлагаемые толкования не всегда убедительны и однозначны.

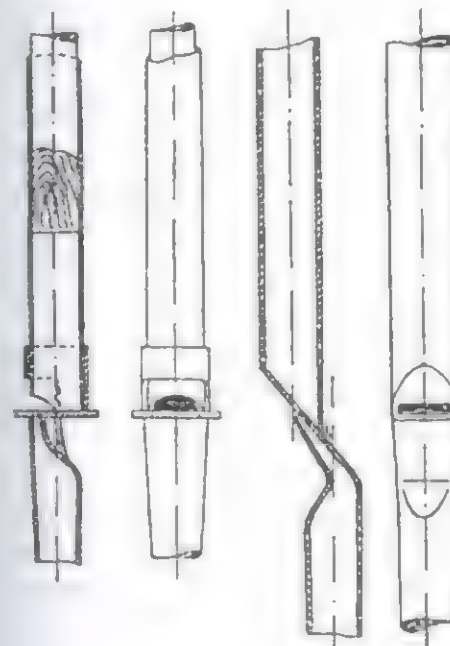


Рис. 5. Реконструкция открытой и закрытой трубы органа из Аквинкума

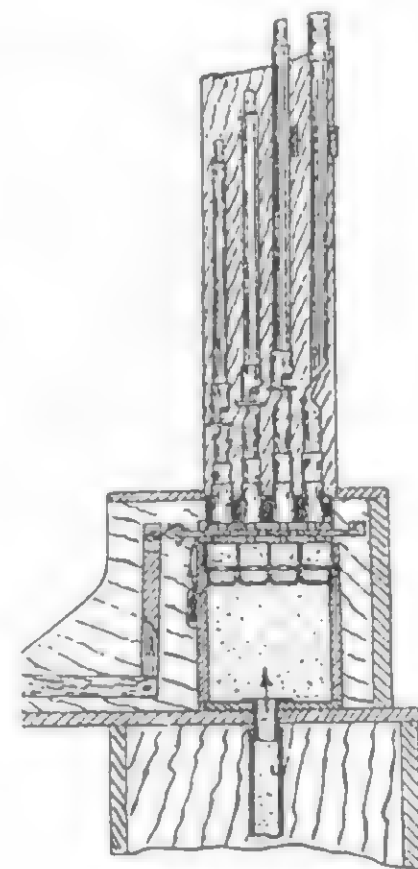


Рис. 6. Реконструкция органа из Аквинкума

⁶⁰ См.: Nagy L. Az Aquincum organa. Budapest, 1934. Szilágyi J. Aquincum. Budapest; Berlin, 1956. S. 102–106; Walcker-Mayer W. Die römische Orgel von Aquincum. Stuttgart, 1970; Kaba M. Die römische Orgel von Aquincum. Budapest, 1976.

⁶¹ См.: Behn Fr. Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Stuttgart, 1954. Taf. 65. Abbildungen, 150.

Сюда же следует добавить, что утрачена даже книга, в которой сам Ктесибий изложил устройство инструмента (о ней упоминает Витрувий — X 7, 4). Поэтому мы вынуждены довольствоваться описаниями, зафиксированными по прошествии значительного времени после смерти конструктора.

Естественно, что наибольшую ценность для реконструкции гидравлоса представляют свидетельства современников Ктесибия или хотя бы тех, кто жил в ближайшую к нему эпоху. При поисках такого материала достаточно многообещающим выглядит трактат Филона Византийского «Μηχανικὴ σύνταξις» (Сочинение по механике). Автор этого труда — александрийский изобретатель родом из маленького Византия, расположенного на фракийском побережье Боспора (как известно, судьба предначертала этому городку, впоследствии переименованному в Константинополь, великую и трагическую судьбу). Филон, судя по всему, был младшим современником Ктесибия⁶². Из 9 книг указанного сочинения до нас дошли только 3, да и то не полностью. Кроме того, уцелел ряд латиноязычных фрагментов другой работы Филона Византийского под общим заглавием «Πνευματικά» (Пневматики). По мнению исследователей, эти отрывки представляют собой вторичный перевод с арабского; то есть считается, что вначале был осуществлен перевод с греческого языка на арабский, а уж затем — на латынь. Однако во всех этих уцелевших текстах невозможно обнаружить описание инструмента Ктесибия. Лишь в единственном месте сохранившегося «Сочинения по механике» автор мимоходом упоминает о нем. Речь идет об отрывке из IV книги работы, называющейся «Περὶ βελοποιῶν» (О производстве метательных орудий).

В ней, после представления изобретения Ктесибия ἀερότονος καταπέλτης (воздухоударная катапюльта), Филон Византийский, поясняя метод, примененный при создании орудия, иллюстрирует его опытом, во время которого воздух, заключенный в сосуд, подвергается сжатию, в результате чего возникает «сильный и напряженный воздух» (ἰσχυρὸν... καὶ εὐτόνον τὸν ἀέρα). Затем, словно предвосхищая недоверие читателя к потенциаль-

ным возможностям сжатого воздуха, автор проводит параллель между его действием в таком сосуде и в воздушной камере органа⁶³:

Μὴ θαυμάσης δὲ μηδὲ διαπορήσης, εἰ δυνατόν οὕτω χειρουργηθῆναι καὶ γὰρ ἐπὶ τῆς σύριγγος τῆς κρουομένης ταῖς χερσίν, ἣν λέγομεν ὑδραυλιν, ἢ φῦσα τὸ πνεῦμα εἰς τὸν ἐν τῷ ὕδατι πνιγέα παραπέμπουσα ἦν χαλκῇ καὶ ὁμοίως εἰργασμένη τοῖς προειρημένοις ἀγγείοις.

Однако не удивляйся и не сомневайся, возможно ли создать такое руками. Ведь на сиринге, на которой играют руками [и] которую мы называем гидравлосом, мех, посылающий воздух в [находящуюся] в воде воздушную камеру, был медным⁶⁴ и был сделан подобно ранее указанным сосудам.

Обратим внимание на то, что Филон Византийский называет орган «сирингой», подобно тому как Поллукс (см. выше) именует его айлосом. Это еще одно подтверждение того, что для тех, кто жил в эпоху античности, такой инструмент — лишь разновидность одного из общеизвестных духовых инструментов (см. также вышеприведенное описание Герона). Но если на последних исполнители играли «уста́ми и руками», то на органе — только руками. Поэтому он отождествляет его с «сирингой, [на которой] играют руками».

Кажется, упоминание «воздушной камеры» и определение инструмента как разновидности сиринги — единственные конкретные данные из краткого фрагмента Филона Византийского, относящиеся к начальному этапу жизни органа.

Самое же раннее из сохранившихся его описаний датируется двумя столетиями позже жизни Ктесибия и принадлежит уже упоминавшемуся Марку Витрувию Поллиону, автору зна-

⁶³ Текст дается по изданию: Philonis Mechanicae Syntaxis. Libri quartus et quintus. Recensuit R. Schoene. Berolini, 1893. P. 314.

⁶⁴ Прилагательное χαλκεος обозначало и «медный» и «бронзовый», поскольку бронза — это сплав меди с другими металлами. Поэтому при знакомстве с источниками порой остается неясно, подразумевается изделие из меди или из бронзы. При переводе описаний гидравлоса я буду пользоваться словом «медный». Однако следует постоянно помнить о двойственном значении этого греческого слова.

⁶² Подробнее о нем см.: Рожанский Н. Указ. соч. С. 325–328.

менитого трактата «Десять книг об архитектуре» (X 8, 1–6)⁶⁵ (рис. 7–10):

1. «De hydraulis autem quas habeant ratiocinationes их⁶⁶ умозаключения о гидравлосах, quam brevissime proximeque [стараясь] коснуться [этого] как attingere potero et scriptura можно короче и ближе [к оригиналу], и последовательно изложить в [своем] сочинении.

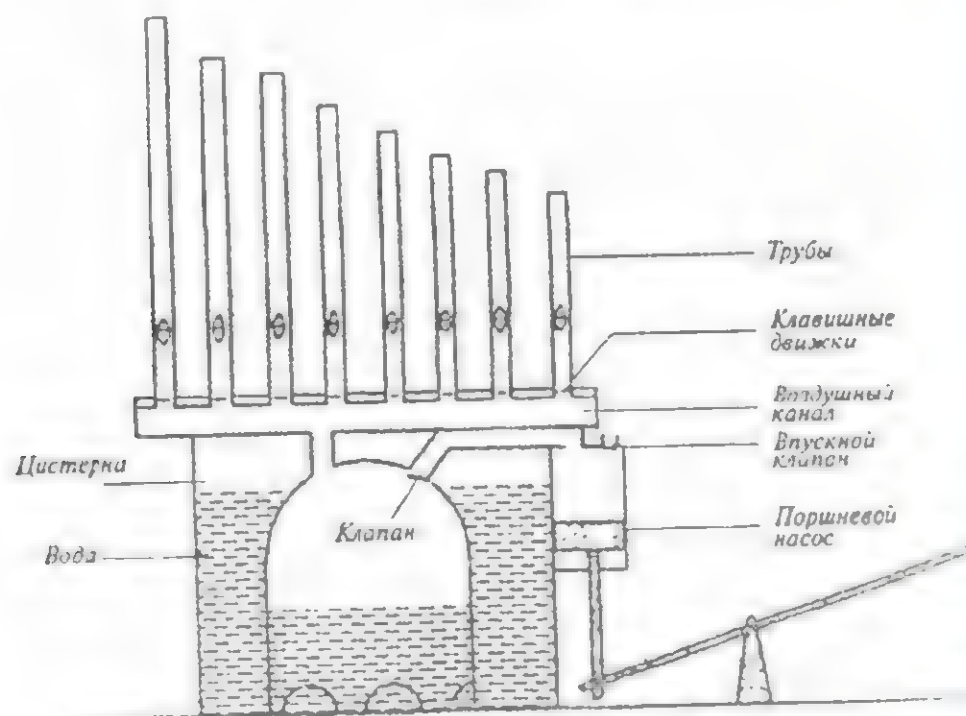


Рис. 7. Схема конструкции гидравлоса

⁶⁵ В прошлом столетии в один и тот же год были опубликованы два русскоязычных перевода сочинения Витрувия. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Перевод Ф. А. Петровского. М., 1936; Марк Витрувий Поллион. Об архитектуре 10 книг / Перевод с латинского. Редакция и введение А. В. Мишулина. Л., 1936. В последнем издании перевод раздела, посвященного гидравлосу, выполнил Н. Ф. Дератани. Однако, несмотря на то, что русский переводчик в своем переводе этого фрагмента

⁶⁶ То есть специалистов по строению органов и их описаниям

de materia compacta basi, arca in ea ex aere fabricata conlocatur. supra basim eriguntur regulae dextra ac sinistra scalari forma compactae, quibus includuntur aerei modiol, fundis ambulatilibus ex torno subtiliter subactis habentibus fixos in medio ferreos ancones et verticulis cum vectibus coniunctos, pellibusque lanatis involutis. item in summa planitia foramina circiter digitorum ternum. quibus foraminibus proxime in verticulis conlocati aerei delphini pendentia habent catenis cymbala ex ore infra foramina modiolorum calata.

В основании, [изготовленном] из соответствующего материала, устанавливается цистерна, сделанная из меди. Справа и слева над основанием сооружаются выполненные в форме лестницы стойки, в которые вставляются медные цилиндры с подвижными поршнями; в середине [поршней] закреплены железные стержни, тонко обработанные резцом [и] соединенные шарнирами с рычагами; [поршни] обернуты пушистыми шкурами. На верхних плоскостях [цилиндров проделаны] отверстия, приблизительно в три пальца. Около этих отверстий на шарнирах помещены медные дельфины, имеющие кимвалы, свешивающиеся на цепях из [их] пасти под отверстиями цилиндров⁶⁷.

2. intra arcam, quo loco aqua sustinetur, inest pnigeus uti infundibulum inversum, quem subter taxilli alti circiter digitorum ternum suppositi, librant spatium ima inter labra pnigeos et aras [свободное] пространство между

2. Внутри цистерны, где содержится вода, находится воздушная камера в виде перевернутой воронки, под которой снизу подложены высокие, приблизительно в три пальца, небольшие колодки⁶⁸, создающие

⁶⁷ У Плиния Старшего (Естественная история IX 24) можно прочесть: «Delphini non homini tantum amicis animal verum et musicae arti, mulcetur symphoniis et praecipue hydraulis sono» (Дельфины не только дружественное существо для человека, но и для музыкального искусства, успокаивается при исполнении музыки и особенно при звучании гидравлоса). Возможно, по этой причине некоторые гидравлосы декорировались изображениями дельфинов.

⁶⁸ Taxillus — уменьшительная форма от talus, обозначающего лодыжку, пятку, то есть небольшую по размерам кость, отделяющую стоящего человека от «основания».

fundum. supra autem cerviculam eius coagmentata arcula sustinet caput machinae, qui graece κανὼν μουσικὸς appellatur. in cuius longitudine canales, si tetrachordos est, fiunt quattuor, si hexachordos, sex, si octochordos, octo.

нижними краями воздушной камеры и дном цистерны. Соединенный сверху с ее шейкой ящик поддерживает основу механизма, который по-гречески называется «музыкальный канон». По его длине [расположены] каналы: если [канон представляет собой] тетрахорд — то 4 [канала], если гексахорд — то 6, если октохорд — то 8 [каналов].

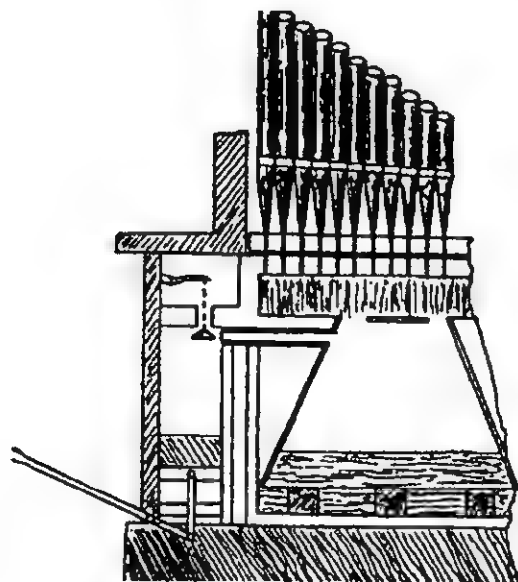


Рис. 8. Изображение гидравлоса, описанного Витрувием

3. singulis autem canalibus singula epitonia sunt inclusa, manubriis ferreis conligata. quae manubria, cum torquentur, ex arca patefaciunt nares in canales. ex canalibus autem canon habet ordinata in transverso foramina respondentia naribus quae sunt in

3. В каждый отдельный канал помещены краны, соединенные с железными ручками. Когда эти ручки поворачиваются, то они открывают сопла из цистерны в каналы. От каналов же канон имеет сбоку ответвления, расположенные напротив находящихся в

tabula summa, quae tabula graeca πίναξ dicitur. inter tabulam et canona regulae sunt interpositae ad eundem modum foratae et oleo subactae ut faciliter impellantur et rursus introitus reducuntur, quae obturant ea foramina plinthidesque appellantur. quarum itus et reditus alias obturat alias aperit terebrationes.

называющейся по-гречески «пинакс»⁶⁹. Между [этой верхней] доской и каноном вставлены задвижки, просверленные таким же образом и обработанные маслом, чтобы они легко выдвигались и вдвигались обратно. Они закрывают эти отверстия и именуются «плинтидами»⁷⁰. Их движение назад и вперед закрывает одни и открывает другие просверленные отверстия.

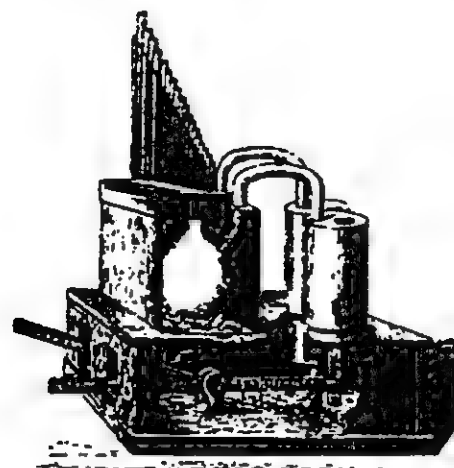


Рис. 9. Реконструкция гидравлоса

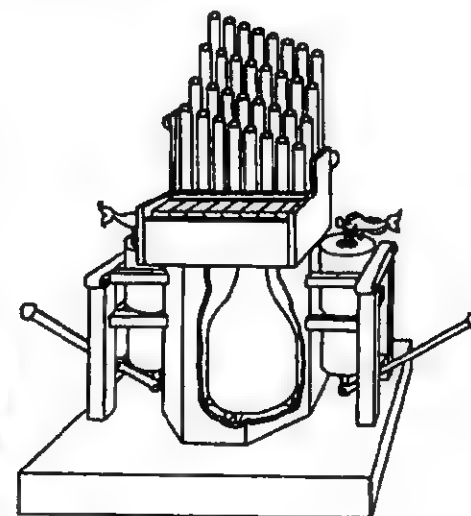


Рис. 10. Схема конструкции гидравлоса с двумя насосами

4. hae regulae habent ferrea chordagia fixa et iuncta pinnis, quarum pinnarum tactus motiones efficit regu-

4. Эти задвижки обладают закрепленными железными пружинами, связанными с клавишами. Воздействие на эти клавиши по-

⁶⁹ πίναξ — буквально: доска.

⁷⁰ plintides — транслитерация греческого существительного множественного числа πλινθίδες.

larum continenter. supra tabulae foramina, qua ex canalibus habent egressum spiritus, sunt anuli adglutinati, quibus lingulae omnium includuntur organorum. e modiolis autem fistulae sunt continentes coniunctae pniigeos cervicibus pertinentesque ad nares quae sunt in arcu. in quibus asses sunt ex torno subacti et ibi conlocati, qui, cum recipit arcu animam, spiritum non patientur obturantes foramina rursus redire.

5. ita cum vectes extolluntur, ancones deducunt fundos modiolorum ad imum delphinique qui sunt in verticulis inclusi, calantes in eos cymbala, alre implent spatia modiolorum, atque ancones extollentes fundos intra modiolos vehementi pulsus crebritate et obturantes foramina cymbalis superiora, alra qui est ibi inclusus pressionibus coactum in fistulas cogunt, per quas in pniigea concurrat et per eius cervices in arculam. motione vero vectium vehementiore spiritus frequens compressus epitoniorum aperturis influit et replet anima canales.

стоянно вызывает движение задвижек. Над отверстиями доски, там, где из каналов выходит воздух, приклеены кольца, которыми охватываются мундштуки всех инструментов⁷¹. От цилиндров же протянуты трубы, соединенные с шейками воздушной камеры и достигающие сопел, которые находятся в ящичке. На них имеются клапаны, обработанные резцом и расставленные там: когда ящичек принимает воздух, то они⁷², затыкая отверстия, не позволяют воздуху идти обратно.

5. Таким образом, когда поднимаются рычаги, стержни опускают поршни цилиндров в нижнюю часть, а дельфины, помещенные на шарнирах, опуская вниз кимвалы, наполняют воздухом пространство цилиндров. И стержни, поднимая поршни с большой частотой толчков внутри цилиндров и закрывая кимвалами верхние отверстия, загоняют заключенный там воздух, подгоняя его давлением в трубы, через которые он проникает в воздушную камеру, а через ее шейки — в ящичек. При более сильном движении рычагов часто сжимаемый воздух устремляется в отверстия кранов и дуновением наполняет каналы.

6. itaque cum pinnae manibus tactae propellunt et reducunt continenter regulas alternis obturando foramina alternis aperiundo, e musicis artibus multiplicibus modulorum varietatibus sonantes excitant voces.

Quantum potui niti ut obscura res per scripturam dilucidare pronuntiaretur contendere, sed haec non est facilis ratio neque omnibus expedita ad intellegendum praeter eos qui in his generibus habent exercitationem. quod si qui parum intellexerit ex scriptis, cum ipsam rem cognoscet profecto inveniet curiose et subtiliter omnia ordinata.

6. В результате, когда нажатые руками клавиши толкают вперед и постоянно возвращают назад задвижки, попеременно закрывая и открывая отверстия, они вызывают звуки, звучащие согласно многообразным[и] разносторонним правилам гармоний⁷³.

Насколько я смог, я старался, чтобы [столь] темное дело при описании было изложено ясно. Однако это не легкая задача и не доступная для понимания всех, а лишь тех, кто обладает опытом в таких родах [деятельности]. Так что если кто-нибудь мало поймет из текста, то когда он ознакомится с самим инструментом, он, конечно, обнаружит [как] все удивительно и тонко устроено⁷⁴.

С технической точки зрения описание Витрувия достаточно ясно. Согласно ему, гидравлос состоит из трех основных частей: гидравлического регулятора, нагнетательного аппарата и клавиатуры. Первый из них представляет собой опрокинутую колбу, расположенную на специальных подставках в цистерне с водой.

⁷³ Уже замечено, что в древнеримской научной литературе слова *modus* и *modulatio* зачастую использовались в значении «гармония» (подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыкальная бозциана. С. 84–89, 91). Поэтому нет ничего удивительного в том, что в данном месте трактата Витрувия *modulus* (уменьшительная форма от *modus*) также представлен в том же смысле.

⁷⁴ Я не упоминаю здесь ряд конъектур, предлагавшихся прежде для «улучшения» латинского текста Витрувия (см., например: Graebner R. *De organis veterum hydraulis*. Diss. Berlin, 1866/1867, passim; Drachmann A. *Op. cit.* P. 8), так как они не выдержали более поздней филологической критики.

⁷¹ То есть труб.

⁷² Клапаны.

Она предназначена для сбора воздуха. Отсюда он под действием двух воздушных насосов нагнетается в инструмент. Каждый из насосов, приводящихся в действие «журавлем» (коромыслом), состоит из двух цилиндров, верхние основания которых неподвижны, тогда как нижние подвижны и включают в себя поршни, края которых обтянуты шкурой, чтобы не пропускать воздух. Когда поршень опускается, воздух входит в цилиндр через отверстие, снабженное клапаном. При ходе поршня вверх воздух вытесняется через проход с клапаном в большой резервуар. К

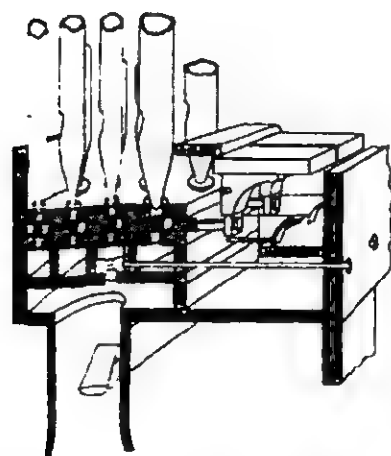


Рис. 11. Схема конструкции гидравлика и клавиш

каждому ряду труб подведены каналы с кранами. Нагнетаемый воздух проходит в трубы этих каналов через особые отверстия в двух досках. Все клавиши опираются на дугообразные пружины, благодаря чему при нажатии на клавишу пружины вытягиваются, а после ее освобождения принимают прежнее положение⁷⁵. Когда клавиши не работают, отверстия в досках закрыты (рис. 11). Но при нажатии клавиш в трубу проникает воздух, в результате чего и издается звук⁷⁶.

⁷⁵ По мнению исследователей, время использования бронзовых пружин, как пишут Ктесибия и Филона было весьма поздним, поскольку Герон не упоминает их, а ведет речь только о рожковых и сухожилыных пружинах (Brachmann A. Op. cit. P. 8). Возможно, такие же пружины использовались и в органах.

⁷⁶ Кроме уже упомянутых публикаций, о принципах действия гидравлики можно прочесть в старых работах: Couwenbergh H. L'Orgue ancien et moderne. L'état historique, théorique et pratique de l'orgue et de son jeu. Liège, 1907. P. 9-5; Ruelle Ch.-E. Hydraulus // Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines. Daremberg et Saglio. Paris, 1897. P. 312-318; Maclean Ch. The Principles of the Hydraulic Organ // Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft Bd. IV, 1904-1905. P. 15-47; Warman J. The Hydraulic Organ of the Ancients // Proceedings of the Musical Association. Leeds, 1903-1904. P. 81-127; Galpin F. W. Notes on a Roman Hydraulus // The Reliquary. 1904. P. 184-201; Appel W. The Early History of the Organ // Speculum. 1928. P. 187-201.

§ 5. Музыкальные возможности

При анализе описания Витрувия сложности возникают тогда, когда необходимо уяснить собственно музыкальные аспекты инструмента: его диапазон, тональные и ладовые возможности и в особенности то, что называется «музыкальным каноном» (не случайно никто из исследователей даже не пытался высказываться по этому поводу). На память сразу же приходит античный однострунный инструмент, также именовавшийся каноном (κάνων) или иначе монохордом (μονόχορδον), который использовался в античной науке для опытов по исчислению интервалов (вспомним хотя бы знаменитый трактат, дошедший до нас как сочинение Евклида и носящий наименование «Κατά τὴν κανόνα» — Деление канона⁷⁷). Не исключено, что музыкальное устройство гидравлоса было названо по аналогии с этим струнным каноном.

Однако по описанию Витрувия (завершение § 2 приведенного раздела) трудно понять, что собой представлял этот музыкальный канон. Невозможно поверить, что его звуковые возможности были ограничены четырьмя, шестью или восемью звуками. Из текста также не следует, что это показатели числа рядов труб⁷⁸. Скорее всего, перед нами констатация потенциальных возможностей гидравлоса для воплощения ладово- и тонально-организованных звуковых последовательностей. Как известно, тетрахорд был нормой античного ладового мышления⁷⁹. Это означает, что все звуковое пространство, использовавшееся в музыкальном искусстве, дифференцировалось на тетрахордные сегменты и только при таком условии становилась осознанной ладовая логика звуковых связей (наподобие того, как современное музыкальное мышление подразделяет тот же самый звуковой континуум на октавные ряды). С этой точки зрения можно предполагать, что tetrachordos «музыкального канона» отражал тетра-

⁷⁷ Его текст и комментированный перевод на русский язык см. в изд.: Герцман Е. Пифагорейское музыкознание. С. 276-312.

⁷⁸ Хотя некоторые авторы считают именно так; см., например: West M. Op. cit. P. 114.

⁷⁹ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление, passim.

хордную настройку всего диапазона гидравлоса. Причем в таком случае речь шла, скорее всего, о системе соединенных тетрахордов (συνημμένα τετράχορδα), когда нижний звук верхнего тетрахордного образования является одновременно и верхним звуком нижнего. При таком подходе octochordos — это классификация звукового диапазона гидравлоса по системе «отделенных тетрахордов» (διεξευμένα τετράχορδα), где каждая пара таких тетрахордов, отделенная друг от друга разделительным тоном, в сумме дает октаву. Но подобные ладовые конструкции влекут за собой и соответствующие тональные плоскости, так как всякая ладовая форма служит основой для появления тональных координат. В результате при организации звукового пространства по системе соединенных тетрахордов «одноименные» тональности (*гиподорийская, дорийская, гипердорийская* и т. д.) возникают через каждую кварту, а при системе разделенных — через каждую квинту. Так вот, не подразумевает ли анализируемый фрагмент Витрувия, упоминающий tetrachordos, hexachordos и octochordos, количество тональных ракурсов, используемых той разновидностью гидравлоса, который описывается в нем? Другими словами, не является ли комментируемое место указанием на количество тональностей, доступных исполнителю на данном инструменте?

Правда, приведенные только что соображения согласуются с tetrachordos и octochordos и как будто не допускают аналогичной возможности для hexachordos, поскольку ни один из параграфов древнегреческой теории музыки не зарегистрировал гексахордной ладовой организации, а следовательно, и нет оснований для шеститональной системы⁸⁰. Кроме того, ни одна осмысленная комбинация тетрахордных ладовых форм, являющихся базой античного музыкального мышления, не предполагает логически обоснованной конструкции, создающей такой тональный комплекс.

⁸⁰ В середине нашего столетия высказывалась мысль, что один из этапов развития античной музыкальной системы предполагал гексахордную организацию (см.: Chailley J. L'hexatonique grec d'après Nicomaque // Revue des Études Grecques 69, 1956. P. 73–100). Если даже она верна, то связана с одним из древних этапов развития античной музыки. Описываемый же Витрувием гидравлос значительно более позднего времени.

Однако в связи с этим я позволю себе обратить внимание на одно сообщение, пришедшее к нам из позднеантичных и ранневизантийских времен и содержащееся в уже вскользь упоминавшемся трактате Анонима Беллерманна (§ 28)⁸¹:

οἱ ὑδραῦλοι μόνοις τοῦ-
τοις τοῖς τρόποις κέχρηται
οἵπερ εἰσὶν ἕξ· ὑπερλύδιον,
ὑπεριάστιον, λύδιον, φρύγι-
ον, ὑπολύδιον, ὑποφρύγιον.

Гидравлосы используют только эти тональности, которых 6: гиперлидийскую, гиперионийскую, лидийскую, фригийскую, гиполидийскую, гипофригийскую.

Здесь, аналогично hexachordos Витрувия, также упоминается 6 тональностей⁸², допустимых в гидравлосе, хотя оба разноязычных источника никак не связаны между собой — ни тематикой, ни временем создания. Случайность ли это?

Представляется, что для решения возникшей проблемы целесообразно обратить внимание на нотографические особенности перечисленных тональностей, то есть на то, как осуществляется в них нотная запись тетрахордов σύστημα τέλειον ἀμετάβολον («полной неизменной системы»). Чтобы не отвлекаться на описа-

⁸¹ Anonyma De musica scripta Bellermanniana. P. 8.

⁸² Тем же, кто продолжает с упорством, достойным лучшего применения (см., например: Цыпин В. Г. Указ. соч. С. 156–176), по-старому ошибочно считать, что в античности терминами «дорийский», «фригийский» и им подобными обозначали лады (?), а не тональности, то среди многих источников, способных опровергнуть такое заблуждение, я рекомендую заглянуть хотя бы в трактат Аппиния (Ἀλπίσιος) «Εἰσαγωγή μουσική» (Введение в музыку, по изд.: Musici scriptores graeci), где, как и у Анонима Беллерманна, тональность обозначается словом τρόπος, а параграфы, излагающие ряды нотных знаков, имеют такие заглавия: Λυδίου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ διάτονον γένος (P. 368 — Знаки лидийской тональности в диатоническом ладе), Ὑπολύδιου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ χρωματικὸν γένος (P. 385 — Знаки гиполидийской тональности в хроматическом ладе), Ὑπερλύδιου τρόπου σημεῖα κατὰ τὸ ἐναρμόνιον γένος (P. 401 — Знаки гиперлидийской тональности в энгармоническом ладе) и т. д. Таким образом, в античности существовали *дорийская, фригийская и лидийская* тональности, по *диатонический, хроматический и энгармонический* лады. Я писал об этом неоднократно (см.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление, passim; *Его же*. Музыкальная божияна. С. 116–121; *Его же*. Музыка древней Греции и Рима. С. 281–289). Но все равно продолжает существовать миф о «дорийском», «фригийском» и прочих античных ладах (?).

ние деталей древнегреческой нотации в брошюре, посвященной другой теме, обращу внимание лишь на то, что с этой точки зрения перечисленные Анонимом Беллерманном тональности имеют много общего.

Прежде всего, среди шести тональностей, вычлененных из 15-тональной античной системы⁸¹, присутствует две группы «одноименных»: одна представлена тремя тональностями (*гиполидийская, лидийская, гиперлидийская*), а другая — двумя (*гипофригийская и фригийская*). Согласно правилам античной нотации, такие тональности записываются одними и теми же рядами нотных знаков, но, конечно, с «поправкой» на различные высотные уровни, поскольку они отстоят друг от друга на чистую кварту. Следовательно, многие указанные тональности нотографически родственны. Что же касается *гиперионийской* тональности, а также взаимосвязи между *лидийским* и *фригийским* «семействами», то между ними также нетрудно выявить знаменательные параллели. Так, например, *гипофригийский* тетрахорд отделенных записывается теми же самыми нотными знаками, которыми обозначается *лидийский* тетрахорд нижних (тетράχορδον ὑπάτων), а *гиперионийский* тетрахорд соединенных (συνήμμενων) по нотной записи аналогичен *лидийскому* тетрахорду отделенных (διεξευμένων). Сюда же следует добавить, что *гиперионийской* тетрахорд средних (μέσων) имеет те же нотные знаки, что и *гиполидийский* тетрахорд отделенных (διεξευμένων), ну а *гипофригийский* тетрахорд верхних (ὑπερβολαίων) с этой точки зрения аналогичен *гиперлидийскому* тетрахорду средних (μέσων).

Все это — весьма знаменательно, так как свидетельствует о том, что перечисленные Анонимом Беллерманна тональности, озвучивавшиеся гидравлосом, во многом сходны с точки зрения нотной записи. Это может говорить о том, что в описываемом Витрувием варианте инструмента использовался довольно ограниченный набор звуков, записывающихся только в указанных то-

нальностях. Не является ли это следствием достаточно узкого диапазона гидравлоса?

Я даю себе полный отчет в том, что предлагаемое здесь толкование tetrachordos, hexachordos и octochordos из описания Витрувия не может рассматриваться как во всех отношениях безупречное и, конечно, его нельзя считать единственно верным. Уже сейчас можно отметить некоторую неоднородность использованных аргументов: tetrachordos и octochordos обсуждались в рамках ладотональных аспектов, а hexachordos — с точки зрения нотации (правда, тех же ладотональностей). Но это лишь попытка понять суть сообщения римского автора о «музыкальном устройстве» κανὼν μουσικός. Основная цель изложенных соображений заключается в том, чтобы обратить внимание на один из возможных путей решения этой загадки⁸⁴.

§ 6. Свидетельство

Герона Александрийского и других

Продолжая обзор античных источников, посвященных гидравлосу, следует привести его описание, также присутствующее в уже цитировавшейся «Пневматиках» Герона⁸⁵ (рис. 12–14):

Ὑδραυλικοῦ ὀργάνου κατασκευή	Устройство гидравлического инструмента
Ἔστω τις βωμίσκος χάλκεος ὁ ΑΒΓΔ, ἐν ᾧ ὕδωρ	Возьмем некий медный алтарик ΑΒΓΔ, в котором находится

⁸⁴ Однако совершенно точно, что ладотональные возможности гидравлоса не имеют ничего общего с теми, до предела модернизированными формами звукорядов, которые предлагались прежде в качестве античных тональностей (см.: Ruelle Ch.-Em. Op. cit. P. 317; Degering H. Die Orgel, ihre Erfindung und Geschichte bis zu Karolingerzeit. Münster, 1905. S. 70). К сожалению, этому ошибочному толкованию активно или пассивно следуют некоторые ученые, см., например: Organ // Grove's Dictionary of Music and Musicians. Vol. II. London, 1927. P. 689–697; Schneider Th. Op. cit. S. 33–34.

⁸⁵ Herous von Alexandria. Op. cit. P. 192–202.

⁸¹ Довольно подробно она теоретически описана Кассиодором; латинский текст и русский перевод см.: Герцман Е. Cassiodori De musica // Проблемы музыкознания 3: Традиция в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.) Л., 1989. С. 9–36.

ἔστω ἐν δὲ τῷ ὕδατι κοῖλον ἡμισφαίριον κατεστραμμένον ἔστω, ὃ καλεῖται πνιγεὺς ὁ ΕΖΗΘ ἔχων ἐν τῷ ὑγρῷ διάρρυσιν εἰς τὰ πρὸς τῷ πυθμένει μέρη. ἀπὸ δὲ τῆς κορυφῆς αὐτοῦ δύο ἀνατεινέτωσαν σωλῆνες συντετρημένοι αὐτῷ ὑπὲρ τὸν βωμίσκον, εἰς μὲν ὁ ΗΚΑΜ κατακεκαμμένος εἰς τὸ ἐκτὸς τοῦ βωμίσκου μέρος καὶ συντετρημένος πυξίδι τῇ ΝΕΟΗ κάτω τὸ στόμα ἔχουσα καὶ τὴν ἐντὸς ἐπιφάνειαν ὀρθὴν πρὸς ἐμβολέα ἀπειργασμένην. ταύτῃ δὲ ἐμβολεὺς ἀρμοστὸς ἔστω ὁ ΡΣ, ὥστε ἀέρα μὴ παραπνεῖν· τῷ δὲ ἐμβολεῖ συμφυῆς ἔστω κανὼν ὁ ΤΥ ἰσχυρὸς σφόδρα· πρὸς δὲ τὸν ἀρμόζοντα ἕτερος κανὼν ὁ ΥΦ περὶ περόνην κινούμενος τὴν πρὸς τῷ Υ· ὁ αὐτὸς δὲ κηλωνευέσθω πρὸς ὀρθιον κανόνα τὸν ΨΧ βεβηκότα ἀσφαλῶς. τῇ δὲ ΝΕΟΠ πυξίδι ἐπικεῖσθω κατὰ τὸν πυθμένα ἕτερον πυξίδιον τὸ Ω συντετρημένον αὐτῇ καὶ ἐπιπεπωμασμένον ἐκ τῶν ἄνω μερῶν καὶ ἔχον τρύπημα, δι' οὗ ὁ ἄēr εἰσελεύσεται εἰς τὴν πυξίδα. ὑπὸ δὲ τὸ τρύπημα λεπίδιον ἔστω ἐπιφράσσον αὐτὸ καὶ ἀνεχόμενον ὥστε μὴ ἐκπίπτειν τὸ λεπίδιον, ὃ δὴ καλεῖται πλατυσμάτιον.

вода. Пусть в воде будет перевернутая вознутая полусфера ЕЗНΘ, называемая воздушной камерой [и] имеющая по днищу в воде протоки. От ее вершины протянуты через алтарик две проникающие в нее трубки. Одна [из них] — ΗΚΑМ, загнутая часть [которой, находящаяся] вне алтарика, проникает в цилиндр ΝΕΟΗ, имеющий внизу вход, а [его] внутренняя гладкая поверхность предназначена для поршня. Чтобы воздух не проходил, пусть в нем будет установлен поршень ΡΣ. К поршню же пусть будет прикреплена очень прочная планка ΤΥ, а к ней пусть будет приделана другая планка ΥΦ,двигающаяся на штифте Υ. Пусть то же самое действует как журавль на надежно опирающейся вертикальной планке ΨΧ. Пусть на днище цилиндра ΝΕΟΠ будет расположен другой небольшой цилиндр Ω, проникающий в него⁸⁶, закрытый сверху, но имеющий отверстие, через которое в цилиндр проходит воздух. Пусть под отверстием [второго цилиндра] будет небольшая пластинка, закрывающая его и удерживаемая, чтобы пластинка не выпала, — пластинка, которая называется блюдечком.

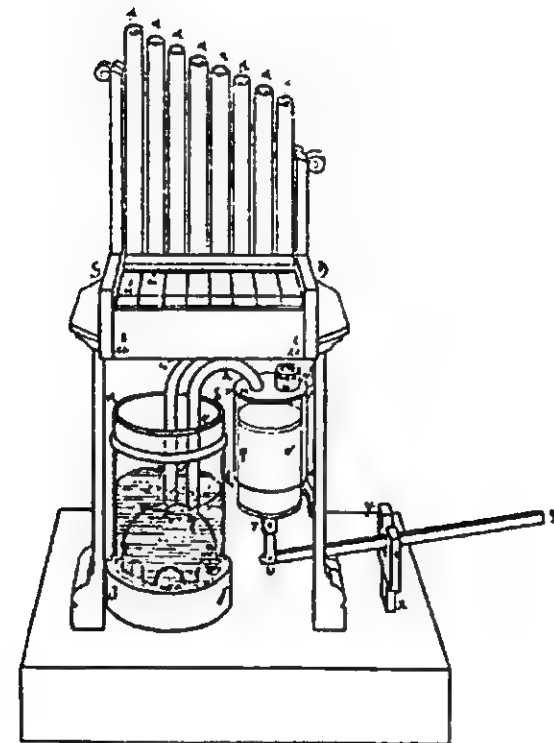


Рис. 12. Схема конструкции гидравлоса с одним насосом

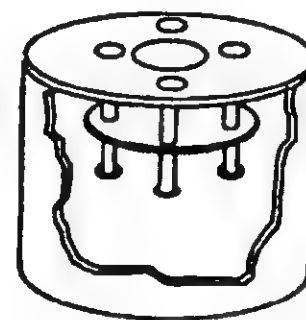


Рис. 13. Схема конструкции поршневого цилиндра для гидравлоса

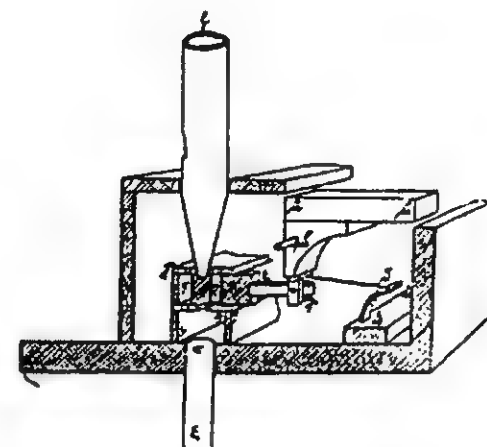


Рис. 14. Схема конструкции клавишного механизма

⁸⁶ То есть в первый.

ἀπὸ δὲ τοῦ Ζ ἕτερος ἀνατεινέτω σωλὴν ὁ ζΖ συντετρημένος ἐτέρῳ σωλῇνι πλαγίῳ τῷ ΓΔ, ἐν ᾧ ἐπικείσθωσαν οἱ αὐλοὶ συντετρημένοι αὐτῷ οἱ Α' καὶ ἔχοντες ἐκ τῶν κάτω μερῶν καθάπερ γλωσσόκομα συντετρημένα αὐτοῖς, ὧν τὰ στόματα ανεωγότα ἔστω τὰ Β'. διὰ δὲ τῶν στομάτων τὰ πώματα διώσθω τρήματα ἔχοντα, ὥστε εἰσαγομένων τῶν πωμάτων τὰ ἐν αὐτοῖς τρήματα κατάλληλα γίνεσθαι τοῖς τῶν αὐλῶν τρήμασιν, ἐξαγομένων δὲ παραλλάσσειν καὶ ἀποφράσσειν τοὺς αὐλοὺς.

ἐὰν οὖν ὁ πλάγιος κανὼν κηλωνεύηται διὰ τοῦ Φ εἰς τὸ κάτω μέρος, ὁ ΡΣ ἐμβολεὺς ἐκθλίψει μετεωριζόμενος τὸν ἐν τῇ ΝΕΟΠ πυξίδι ἄερα, ὃς ἀποκλείσει μὲν τὸ ἐν τῷ Ω πυξιδίῳ τρύπημα διὰ τοῦ προειρημένου πλατυσματίου· χωρήσει δὲ διὰ τοῦ ΜΑΚΗ σωλῆνος εἰς τὸν πνιγέα· ἐκ δὲ τοῦ πνιγέως χωρήσει εἰς τὸν πλάγιον σωλῆνα τὸν ΓΔ, διὰ τοῦ ζΖ σωλῆνος· ἐκ δὲ τοῦ πλαγίου σωλῆνος εἰς τοὺς αὐλοὺς χωρήσει, ὅταν κατάλληλα ἢ κείμενα [ἐν] τοῖς αὐλοῖς τὰ ἐν τοῖς πώμασι τρήματα, τουτέστιν ὅταν εἰσηγμένα ἢ τὰ πώματα ἤτοι πάντα ἢ τινα αὐτῶν.

ἵνα οὖν, ὅταν προαιρώμεθα τῶν αὐλῶν τινα φθέγγεσθαι, ἀνοίγεται τὰ κατ'

Пусть от Z будет протянута другая трубка ζΖ, проникающая в поперечную трубку ΓΔ, на которой установлены проникающие в нее авлосы Α', имеющие внизу словно бы ящички, соединенные с ними, от которых открыты проходы Β'. Пусть через проходы будут протянуты клапаны с отверстиями, причем так, что когда клапаны вводятся в их отверстия, то они оказываются напротив отверстий авлосов, а когда выводятся, они отделяют и загораживают авлосы.

Если поперечная планка, действуя подобно колодезному журавлю, опускается от Φ вниз, то поршень ΡΣ, поднимаясь, выдавливает из цилиндра ΝΕΟΠ воздух, который указанным уплотечком закрывает отверстие в цилиндре Ω, а через трубку ΜΑΚΗ он проходит в воздушную камеру. Из воздушной же камеры через трубку ζΖ [воздух] проходит в поперечную трубку ΓΔ. Ну а из поперечной трубки он проходит в авлосы, когда отверстия клапанов и авлосы располагаются друг против друга, то есть когда все клапаны или некоторые из них вводятся [в отверстия]

Для того чтобы, когда мы желаем заставить звучать некоторые из авлосов, открывались

εκείνους τρήματα, ὅταν δὲ βουλώμεθα παύεσθαι, ἀποκλείηται, κατασκευάσωμεν τάδε.

Νοείσθω ἐν τῶν γλωσσόκομων ἐγκείμενον χωρὶς τὸ ΓΔ', οὗ τὸ στόμα ἔστω τὸ Δ', ὃ δὲ συντετρημένος τούτῳ αὐλὸς ὁ Ε', πῶμα δὲ ἔστω αρμοστὸν αὐτῷ τὸ ζΖ' τρήμα ἔχον τὸ Η' παρηλαγμένον ἀπὸ τοῦ Ε' αὐλοῦ. ἔστω δὲ τις καὶ ἀγκωνίσκος τρίκωλος ὁ ΖΘΜΜ, οὗ τὸ ΖΘ' κῶλον συμφυὲς μὲν ἔστω τῷ ζΖ' πώματι πρὸς δὲ τῷ ΘΜ' περὶ περόνην κινείσθω μέσῃν τὴν Μ. ἐὰν οὖν κατάξωμεν τῇ χειρὶ τὸ Μ ἄκρον τοῦ ἀγκωνίσκου ἐπὶ τὸ Δ' στόμιον τοῦ γλωσσόκομου, παρώσομεν τὸ πῶμα εἰς τὸ ἔσω μέρος, ὥστε ὅταν ἐμπέσῃ εἰς τὸ ἐντὸς μέρος, τότε τὸ ἐν αὐτῷ τρήμα κατάλληλον τῷ αὐλῷ γίνεται. ἵνα οὖν, ὅταν ἀφέλωμεν τὴν χεῖρα αὐτόματον τὸ πῶμα ἐξελκυσθῇ καὶ παραλλάξῃ τὸν αὐλόν, ἔσται τάδε·

ὑποκείσθω ὑπὸ τὰ γλωσσόκομα κανὼν ἴσος τῷ ΓΔ σωλῇνι καὶ παραλλήλως αὐτῷ κείμενος ὁ ΜΜ. ἐν δὲ τούτῳ ἐμπεπηγέτω σπαθία κεράτινα εὐτόνα καὶ ἐπικεκαμμένα, ὧν ἓν ἔστω τὸ Μ κείμενον κατὰ τὸ ΔΓ' γλωσσόκομον.

соответствующие отверстия, а когда мы хотим прекратить [звучание], то они закрывались бы, - [давайте] устроим следующим образом.

Пусть будет придумано [так], что один из отдельно взятых ящичков будет ΓΔ', проход которого — Δ', а проникающий в него авлос — Ε'. Пусть также прикрепленный к нему клапан будет ζΖ', имеющий отверстие Η', отходящее от авлоса Ε'. Пусть будет и некий трехчленный рычаг ΖΘΜΜ, член которого ΖΘ' связан с клапаном ζΖ', а средний член ΘΜ' вращается вокруг среднего штифта Μ. Если мы рукой надавливаем край рычага Μ, связанного с проходом в ящичек Δ', то мы вдавливаем клапан внутрь, так что когда он входит внутрь, его отверстие оказывается как раз напротив [отверстия] авлоса. Поэтому для того чтобы при снятии руки [с рычага] клапан сампроизвольно выходил [из отверстия] и освобождал авлос, [все нужно] будет [устроить] следующим образом.

Пусть под ящичком будет расположена планка, равная трубке ΓΔ, и установленная параллельно ей ΜΜ. Пусть на этой [планке] будут укреплены железные и соевые рожковые лопатки, одна из которых Μ пусть будет помеще-

ἐκ δὲ τοῦ ἄκρου αὐτοῦ νευρὰ ἀποδεθεῖσα ἀποδεδύσθω περὶ τὸ Θ' ἄκρον, ὥστε ἔξω παρῳσθέντος τοῦ πῶματος τετάσθαι τὴν νευράν. ἔὰν οὖν κατὰξαντες τὸ Μ ἄκρον τοῦ ἀγκωνίσκου παρῳσωμεν τὸ πῶμα εἰς τὸ ἔσω μέρος, ἡ νευρὰ ἐπισπάζεται τὸ σπαθίον, ὥστε ἀνορθῶσαι τὴν καμπὴν αὐτοῦ βίᾳ· ὅταν δὲ ἀφῶμεν, πάλιν τὸ σπαθίον εἰς τὴν ἐξ ἀρχῆς τάξιν καμπτόμενον ἐξελκύσει τὸ πῶμα τοῦ στόματος, ὥστε παραλλάξαι τὸ τρήμα.

τούτων οὖν καθ' ἕκαστον γλωσσόκομον γενηθέντων, ὅταν βουλόμεθά τινας τῶν αὐλῶν φθέγγεσθαι, κατὰξομεν τοῖς δακτύλοις τὰ κατ' ἐκείνους ἀγκωνίσκια· ὅταν δὲ μηκέτι φθέγγεσθαι βουλόμεθα, ἐπαρουμένους τοὺς δακτύλους, καὶ τότε παύσσονται τῶν πῳμάτων ἐξελκυσθέντων.

τὸ δὲ ἐν τῷ βωμίσκῳ ὕδωρ ἐμβάλλεται ἕνεκα τοῦ τὸν περισσεύοντα ἀέρα ἐν τῷ πνιγῇ, λέγω δὴ τὸν ἐκ τῆς πυξίδος ὠθοῦμενον, ἐπαίροντα τὸ ὕδωρ συνέχεσθαι πρὸς τὸ ἀεὶ ἔχειν τοὺς αὐλοὺς δυναμένους φθέγγεσθαι. ὁ δὲ ΡΣ ἐμβολεὺς ἐπαίρομενος μὲν ἐπὶ τὸ ἄνω, ὡς εἴρηται, ἔξωθει τὸν ἐν τῇ πυξίδι ἀέρα εἰς τὸν πνιγέα, καταγόμενος δὲ ἀνοίγει τὸ ἐν τῷ Ω πυξιδίῳ πλατυσμάτιον, δι' οὗ ἡ

на против ящика ΔΓ'. От ее окончания пусть будет натянута вокруг края Θ' тетива — так, чтобы тетива натягивалась, когда выдвигается клапан. Если, опуская вниз окончание рычага М, мы вдавливаем клапан внутрь, то тетива натягивает лопатку, так что ее изгиб с силой выпрямляется. Когда же мы отпускаем [рычаг], то лопатка, сгибаясь обратно в первоначальное положение, извлекает клапан из прохода, так что он открывает отверстие.

Поскольку же так устроен каждый ящичек, то когда мы хотим, чтобы звучали некоторые из авлосов, то мы нажимаем пальцами соответствующие рычаги. Когда же мы хотим, чтобы они больше не звучали, мы поднимаем пальцы, и [звучание] тогда прекращается, поскольку клапаны вытягиваются.

Вода же распространяется по алтарику из-за того, что избыточный воздух в воздушной камере. — я имею в виду [воздух] выталкиваемый из цилиндра, — поднимая воду, удерживается для того, чтобы всегда иметь авлосы, способные звучать. Как сказано, поднимающийся вверх поршень ΡΣ выталкивает воздух из цилиндра в воздушную камеру. Опускаясь вниз, [поршень] отодвигает блюдечко в

πυξὶς ἀέρος ἔξωθεν πληροῦται, ὥστε πάλιν τὸν ἐμβολέα ἀνωθοῦμενον ἐκθλίβειν αὐτὸν εἰς πνιγέα.

цилиндре Ω, благодаря чему цилиндр наполняется наружным воздухом, так что поднимающийся поршень вновь вытесняет его в воздушную камеру.

βέλτιον δὲ ἐστὶ καὶ τὸν ΤΥ κανόνα περὶ περόνην κινεῖσθαι πρὸς τῷ Τ διτορμίας οὔσης ἐν τῷ πυθμένι τοῦ ἐμβολέως ἁρμοσθήσεται, δι' ἧς δεήσει περόνην διωθεῖσθαι πρὸς τὸ τὸν ἐμβολέα μὴ διαστρέφεσθαι, ἀλλὰ ὀρθὸν ἀνωθεῖσθαι τε καὶ κατὰγεσθαι.

Лучше же сделать, чтобы планка ΤΥ была приспособлена двигаться вокруг штифта, поскольку в основании поршня два отверстия, из-за чего поршень по необходимости не перекосится, а будет двигаться [только] вверх и вниз.

Сопоставляя описания Витрувия и Герона, можно сделать два наблюдения. Во-первых, принципы действия инструмента описываются приблизительно одинаково. Так, *argula* Витрувия почти идентична героновской воздушной камере, *canales* Витрувия — героновским ящичкам, а *epistomia* — крышкам клапанов. Но, во-вторых, при описании гидравлоса выявляются некоторые существенные отличия, показывающие, что его конструкция не была постоянной, а постепенно модернизировалась. Например, у Витрувия упоминается два поршневых цилиндра, шкура и три ряда труб, а у Герона — один цилиндр, указание на шкуру отсутствует и регистрируется лишь один ряд труб, расположенных непосредственно на воздушном ящике. Мы видим, что у второго автора очень подробно описывается механизм действия клавиатуры, тогда как у первого — лишь в общих словах. Возможно, умалчивание о многих деталях конструкции органа было связано с тем, что они были достаточно хорошо известны и не требовали особых пояснений⁸⁷. Кроме того, различия в приведенных описаниях допускают мысль о том, что инструмент имел разновидности и, судя по всему, систематически усовершенствовался. Это подтверждают и другие источники. Так, Гай Светоний Транквилл (по мнению историков, он жил в период ок. 75–160 годов) в своей

⁸⁷ Такая точка зрения высказывалась и прежде; см., например: Nagy L. *Az Aquincumi Organa*. S. 135.

знаменитой книге «*Vitae duodecim imperatorum*» (Жизнь двенадцати цезарей 41, 2) рассказывает, как Нерон представлял римлянам «*organa hydraulica novi et ignoti generis*»⁸⁸ (гидравлические инструменты новой и неизвестной разновидности). Очевидно, большинство из этих модификаций инструмента навсегда останется для истории неизвестным.

При знакомстве с общей античной литературой создается впечатление, что орган считался неким особым инструментом, резко отличающимся от других. И среди важнейших отличительных его черт источники выделяют две: своеобразную конструкцию и громкость звучания.

Так, например, историк церкви Феодорит (ок. 393–466 гг.), продолжая христианскую традицию символической трактовки музыкальных инструментов⁸⁹, сравнивает гидравлос со строением человека. Его описание небезынтересно для понимания того, как представляли себе устройство гидравлоса современники⁹⁰:

Στόμα γὰρ εἰληφότες παρὰ τοῦ κτίσαντος, ἵν' ὑπὲρ ὧν ἀπολαύουσιν ἀγαθῶν τῷ δοτῆρι τὸν ὕμνον προσφέρωσιν, οὐ μόνον ὕμνεῖν οὐκ ἐθέλουσιν, ἀλλὰ καὶ βλασφημίας τὴν γλῶσσαν μιαίνουσι, καὶ τὸ λογικὸν ἀτιμάζουσιν ὄργανον. Ἀρκεῖ δὲ καὶ τοῦτο μόνον τὸ μῦριον δεῖξαι τοῦ πεποιηκότος, οὐ τὴν σοφίαν μόνον, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπλητον φιλανθρωπίαν. Ὁργάνῳ γὰρ ἔοικεν ἀπὸ χαλκῶν συγκεκλιμένῳ καλάμῳ, καὶ ὑπ' ἀσ-

Ибо те, кто получил от Творца уста, чтобы ради благ, которые они вкушают, возносить гимн Дарителю, — они не только не хотят славить [Его], но и злословием оскверняют язык и позорят [свой] речевой инструмент. А ведь даже этого достаточно, чтобы показать частицу Творца — не только мудрость, но и безмерное человеколюбие [Его]. Он⁹¹ подобен инструменту, составленному из

κῶν ἐκφυσομένῳ, καὶ κινουμένῳ ὑπὸ τῶν τοῦ τεχνίτου δακτύλων. καὶ ἀποτελοῦντι τὴν ἐναρμόνιον ἐκείνην ἡχὴν. Ἀλλ' οὐχ ἡ φύσις παρὰ τῆς τέχνης, ἡ τέχνη δὲ παρὰ τῆς φύσεως ἐδιδάχθη τῆς τερπνῆς ἡχῆς τὸ μηχανήμα· ἀρχέτυπον γὰρ τῆς τέχνης ἡ φύσις, ἰνδαλμα δὲ τῆς φύσεως ἡ τέχνη. Ἄθρει τοιγαροῦν ὁ λόγος μὲν τετυχηκῶς, ἀτιμάζων δὲ τῇ τιμῇ τὸν τιμήσαντα, πῶς ὑπόκειται μὲν ὁ πνεύμων δίκην ἀσκοῦ, ἀποθλίβουσι δὲ αὐτόν, οὐ πόδες ἀνθρώπου, ἀλλ' οἱ περικείμενοι τῷ θώρακι μύες, συστέλλοντες αὐτόν καὶ διαστέλλοντες. Ἀναπέμπει δὲ οὗτοσι διὰ τῆς τραχείας τὸ πνεῦμα, τὸ δὲ συνωθούμενον, ἀνοίγει μὲν τὴν ἐπιγλωττίδα, φέρεται δὲ διὰ τοῦ φάρυγγος ἐπὶ τὸ στόμα. Ὁ δὲ λόγος, τῆς γλώττης οἶόν τινος δεξιᾶς ἐπειλημμένος, ταύτην τοῖς ὁδοῦσι καθάπερ τοῖς χαλκοῖς ἐκείνοις προσφέρει καλάμοις, καὶ ἄνω καὶ κάτω διαθέειν καὶ διολισθαίνειν εὐπετῶς καὶ μάλα ῥαδίως κατασκευάζει...

медных труб⁹², надуваемому мехами, приводящемуся в движение пальцами мастера, издающему то гармоничное звучание. Однако не природа обучена искусством, а искусство [научено] природой сооружению для приятного звучания, ибо природа — образец для искусства, а искусство — [лишь] отражение природы. Так вот, получивший [дар] речи, но пренебрегающий воздаянием тому, кто отличил [тебя], подумай, что легкие устанавливаются подобно мехам, но выдавливают из них [воздух] не ноги человека, а мышцы, обваливающие грудь, сжимающие и разжимающие ее. Именно они⁹³ посылают воздух через горло, а выталкиваемый, он отодвигает язычок и устремляется через гортань к устам. Речь же, подхваченная языком, словно некой десницей, переносит его к зубам, как к тем медными трубами, без труда и весьма легко устраивает [так], что он носится и скользит вверх и вниз...

⁸⁸ C. Suetonii Tranquilli Quae supersunt omnia. Recensuit C. L. Roth. Lipsiae, 1893. P. 191.

⁸⁹ Подробнее об этом см.: Геррманн Е. Гимны у истоков Нового Завета. М., 1996. С. 192–216.

⁹⁰ Theodoretus episcopi Cyrensis De providentia. Oratio III // Patrologiae cursus completus, series graeca, ed. J.-P. Migne (= PG). Vol. 83. Paris, 1856. Col. 589.

⁹¹ То есть речевой инструмент.

⁹² Как и в некоторых уже приводившихся описаниях, в тексте буквально: «медных... тростников». Аналогичным образом Феодорит излагает свою мысль и в другом месте этого же сочинения (Ibid. P. 592): οὕτω λύρα καὶ κιθάρα καὶ τὸ ἐκ τῶν χαλκῶν καλάμῳ ὄργανον, ἐναρμόνιον μὲν ἡχὴν καὶ ῥυθμὸν διὰ τῶν ἐμφυσημάτων ἢ κρουσμάτων ἀποτελεῖ (так, лира, кифара и инструмент из медных труб, благодаря вдуваниям и бряцаниям, создают гармоничное и стройное звучание.)

⁹³ То есть легкие.

Комментатор Аристотеля Симпликий (относимый историками к VI веку)⁹⁴ обращает внимание на «язычки», располагавшиеся около труб⁹⁵:

... ἐν γὰρ ὑδραύλεσιν ὅταν μεσταῖς οὖσαις αἰέρος ἐγχέηται ὕδωρ. γλῶσσαι τινες σαλπύγγων ἢ αὐλῶν ταῖς ὁπαῖς προστιθέμεναι, δι' ὧν ἔξεισι τὸ πνεῦμα, διὰ τοῦ ψόφου τὴν ἔξοδον διελέγχουσι τὴν δι' αὐτῶν τοῦ αἰέρος.

...в гидравлосах же, когда вода вливается в наполненные воздухом полости, то некие язычки, поставленные к отверстиям сальпинг и аулосов, через которые выходит вдувание, звуком изобличают выход через них воздуха

Если Феодорит сопоставляет гидравлос с человеческим организмом, то Флавий Кассиодор, комментируя 4 стих 150 псалма («Αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν τυμπάνῳ καὶ χορῷ, αἰνεῖτε αὐτὸν ἐν χορδαῖς καὶ ὀργάνῳ» — *Laudate eum in tympano et choro, laudate eum in chordis et organo* — Хвалите Его с тимпаном и с хором, хвалите Его на струнах и органе), уподобляет его башне. Такое сравнение было немыслимо для других инструментов. Однако и здесь внимание автора привлекают все те же язычки⁹⁶:

Organum itaque est quasi turris quaedam diversis fistulis fabricata, quibus flatu follium vox copiosissima destinatur; et ut eam modulatio decora componat, linguis quibusdam ligneis ab interiore parte construitur, quas disciplinabiliter magistrorum digitii reprimentes, grandisonam efficiunt et suavissimam cantilenam.

Поэтому орган подобен некой башне, построенной из различных труб, в которых под воздействием мехов издается богатейший звук, и чтобы его образовала благородная гармония, он возникает в нижней части [инструмента] из каких-то деревянных язычков, умело нажимаемая на которые пальцы учителей [музыки] создают громко звучащую и приятнейшую мелодию.

⁹⁴ Подробнее о нем см.: Praechter Simplicios // Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft. Neue Bearbeitung. Fünfter Halbband. Stuttgart, 1927. S. 204–213.

⁹⁵ По изданию: Simplicii In Aristotelis Physicorum libros quattuor priores commentaria. Edidit H. Diels. Berolini, 1882 (Commentaria in Aristotelem graeca. Vol. IX). P. 681.

⁹⁶ Cassiodori Expositio in Psalterium // PL. T. LXX. Paris, 1853. Col. 1052–1053.

Псевдо-Иероним, не указывая детали конструкции, также отмечает громоздкость органа и его особо громкое звучание⁹⁷:

Primum omnium ad organum. eo quod maius esse his in sonitu, et fortitudine nimia computantur clamores, veniam. De duabus elephantorum pelli-bus concavum coniungitur, et per quindecim fabrorum sufflatoria comprehensatur: per duodecim cicutas aereas in sonitum nimium, quos in modum tonitruum concitat: ut per mille passuum spatia sine dubio sensibilibiter utique et amplius audiatur, sicut apud Hebraeos, de organis quae ab Jerusalem, usque ad montem Oliveti, et amplius sonitu audiuntur, comprobatur».

Прежде всего я приступаю к [описанию] органа, потому что он более громкий по звучанию, чем они⁹⁸, поскольку [его] звуки считаются очень сильными. [Его] полость соединяется двумя слоновьими шкурами, а опоясывается 15 кузнечными мехами. Он [обладает] 12 медными трубами с сильным звучанием, которых сотрясает наподобие удара грома, так что оно, вне сомнения, слышится на расстоянии по крайней мере в милю и более. [Оно] сродни тому, которое отмечается у евреев, [свидетельствующими] об инструментах, которые слышатся от Иерусалима до Масличной горы⁹⁹.

Очевидно, именно громкость звучания способствовала активному использованию инструмента там, где все прочие оказывались негодными или маломощными: в цирке, на ипподроме, в театре. Знаменитый древнеримский философ Луций Анней Сенека (4 год до н. э. — 65 год н. э.) наряду с рогами и трубами (cornua et tubae) упоминает инструменты, «quae aquarum pressura maiorem sonitum formant, quam qui ore reddi potest»¹⁰⁰ (которые давлением воды создают большее звучание, чем то, которое могут воспроизвести уста). А Клавдиан (его считают жившим на рубеже IV–V веков) ту же самую мысль воплощает в поэтической форме¹⁰¹:

⁹⁷ [Pseudo-] Hieronymi presbyteri Epistola 23, 1 // PL T. XXII. Col. 108.

⁹⁸ То есть по сравнению с другими описываемыми инструментами.

⁹⁹ См., например: Евангелие от Луки: 19, 29–43.

¹⁰⁰ Annaei Senecae Naturalium quaestionum II 6, 5 // Annaei Senecae Opera quae supersunt. Edidit A. Gercke. Vol. II. Lipsiae, 1907. P. 47.

¹⁰¹ Claudii Claudiani Carmina XVII, 316–319 // Claudii Claudiani Carmina. Vol. I. Recensuit L. Jeep. Lipsiae, 1876.

Et qui magna levi detrudens murmura tactu
Innumeras voces segetis modulator aenae,
Intonet erranti digito penitusque trabali
Vecte laborantes in carmina concitet undas.

*И музыкант, который легким прикосновением
Порождая мощное гудение, бесчисленные голоса медной массы.
Играет метущимся пальцем и внутри брусом-рычагом
Побуждает работающие воды к песням.*

При знакомстве с источниками мы постоянно сталкиваемся с некой терминологической двуликостью слова ὄργανον — organum: являясь родовым обозначением для всех инструментов, оно в то же самое время служит названием для механического духового инструмента. Исторически самым ранним является первое значение, поскольку лишь впоследствии ὄργανον — organum стало применяться в более узком смысле.

Аврелий Августин (354–430 гг.) несколько раз обращается к этой дилемме. Так, в одном случае¹⁰² он пишет:

Organum autem generale nomen est omnium vasorum musicorum; quamvis iam obtinuerit consuetudo, ut organa proprie dicantur ea quae inflantur follibus ... hoc cui folles adhibentur, alio Gracci nomine appellant.	<i>Органум — общее название для всего музыкального снаряжения, хотя еще сохранился обычай, чтобы органами в собственном смысле назывались те [инструменты], которые надуваются мехами...; такой [инструмент], в котором применяются мехи, греки именуют другим названием.</i>
--	---

Конечно, другое название, подразумеваемое Августином, — ὑδραυλῆς (гидравлос). Несколько ранее в том же самом сочинении он вновь повторяет основную мысль, акцентируя внимание на общеродовом смысле термина¹⁰³:

¹⁰² Aurelii Augustini Hipponensis episcopi Enarrationes in psalmos 150, 7 // Corpus christianorum. Series Latina. Pars X, 3. Turnholti, 1956. P. 2195.

¹⁰³ Ibid. 56, 16. Pars X, 2. P. 705.

Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur, quod grande est, et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur qui cantat, organum dicitur.	<i>Органами называются все музыкальные инструменты. Не только тот зовется органом, который громоздкий и надувается мехами; но все, что пригодно для звучания, и является вещественным, чем как инструментом пользуется тот, кто играет, — называется органом.</i>
--	---

Очевидно, именно во времена Августина ὄργανον — organum стал постепенно «специализироваться» только в области органа, и возникла необходимость в осмыслении широкого семантического поля слова. Не последнюю роль в этом, наверное, сыграло и то обстоятельство, что на смену водяному органу (собственно гидравлосу) стали приходить другие разновидности механических инструментов. Поэтому слово «гидравлос» не могло соотноситься с ними. И в результате ὄργανον — organum стал обозначать и гидравлос, и последующие типы этого инструмента.

§ 7. Орган в музыкальной жизни

Существует небольшое, но достаточное количество свидетельств, показывающих, что орган стал постепенно все шире и шире использоваться в музыкальной жизни. Так, знаменитый автор «О природе вещей» (V 330–332) Тит Лукреций Кар (96–55 гг. до н. э.) уже через два столетия после создания первых образцов гидравлоса ставил их в один ряд с таким важным завоеванием цивилизации, как усовершенствование морских судов:

quare etiam quaedam nunc artes expoliuntur,
nunc etiam augescunt: nunc addita navigiis sunt
multa, modo organici melicos reperere sonores¹⁰⁴.

¹⁰⁴ T. Lucretii Cari De rerum natura libri sex. Edidit A. Brieger. Lipsiae, 1854.

поэтому некоторые ремесла и сейчас совершенствуются, приумножаются: многое нынче добавлено к судам, [и] с недавних пор органисты изобрели мелодичные звуки¹⁰⁵.

Подобные сообщения не единичны. Поскольку орган на протяжении длительного времени был дорогостоящей «игрушкой», его могли приобретать лишь очень богатые люди: владельцы импудров, цирков и армейские легионы. Поэтому среди известных органистов оказались императоры. А среди них исторически самым ранним был, конечно, император-артист Нерон (54–68 годы)¹⁰⁶, который даже при подготовке к ответственной военной экспедиции мог заботиться о повозках «portandis scaenicis organis» (для перевозки театральных органов)¹⁰⁷. В конце жизни он рассчитывал продемонстрировать перед многочисленными зрителями и слушателями свое мастерство не только актера, но и инструменталиста, в том числе и в качестве исполнителя на гидравлосе («proditurum ... hydraulam») ¹⁰⁸. Но он был не единственным императором, игравшим на органе. Гелиогабал (218–222 годы) «ipse cantavit, saltavit, ad tibias dixit, tuba cecinit, pandurizavit, organo modulatus est»¹⁰⁹ (сам пел, танцевал, речитировал под тибии¹¹⁰, играл на трубе, пандурил, играл на органе). А сменивший

¹⁰⁵ В существующем русском переводе инструментальное содержание последнего предложения этого отрывка вообще аннулировано:

Теперь улучшений немало

В судостроении есть и немало возникло мелодий.

(Лукреций. О природе вещей / Перевод с латинского и комментарии Ф. А. Петровского. М., 1958. С. 172–173).

¹⁰⁶ Подробнее об этом см.: Герцман Е. Музыка Древней Греции и Рима. С. 255–263.

¹⁰⁷ Suetonii Tranquilli Nero 41, 2 // Suetonii Tranquilli Quae supersunt omnia. Recensuit C. L. Roth. Lipsiae, 1893. P. 192–193. В одном из опубликованных русских переводов книги Светония в этом месте говорится просто о «телегах с театральной утварью» (Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / Перевод с латинского, предисловие и послесловие М. Л. Гаспарова. М., 1990. С. 170).

¹⁰⁸ Suetonii Tranquilli Nero 54 // Suetonii Tranquilli Op. cit. P. 258–259.

¹⁰⁹ Aelii Lampridii Antoninus Heliogabalus 32, 8 // Scriptores historiae Augustae. Vol. I. Lipsiae, 1884. P. 244.

¹¹⁰ Как известно, в античном мире вокалист, певший в сопровождении авлоса или тибии, назывался авлодом (αὐλῳδός).

Гелиобала на императорском троне Александр Север (222–235 годы) «lyta, tibia, organo cecinit, tuba etiam»¹¹¹ (играл на лире, тибии, органе, а также на трубе).

Упоминания об органах и органистах встречается в античной литературе и когда речь касается описаний жизни римского войска. Все говорит о том, что кроме императоров, оказавшихся столь страстными любителями органов, в среде военных музыкантов-инструменталистов существовала довольно многочисленная группа, владеющая этим инструментом. Аммиан Марцеллин (IV век) в своих «Rerum Gestarum libri» (Книги деяний, XXVIII 1, 8, 29) называет даже имя одного военного органиста — organarius Sericus. Сохранилась даже надгробная плита с выбитым на ней именем «гидравлиста» — Тита Элия Юста, который, очевидно, был гарнизонным органистом в одном из провинциальных городов империи:

T[ITUS] AELIUS IUSTUS HYDRAULARIUS
SALARIUS LEG[IONIS] II AD[IUTRICIS]¹¹².

Вообще, использование органа в древнеримской армии требует особого изучения. Ведь гидравлос представлял собой громоздкий и неудобный для воинской жизни инструмент. Поэтому важно знать, как велико было его распространение там и в каких случаях он применялся. На все эти вопросы рано или поздно нужно будет ответить. Во всяком случае, даже в гражданском обиходе гидравлос нередко ассоциировался с военной обстановкой. Петроний (I век н. э.) в «Satiricon» (Сатириконе, 36), описывая работу прислуги в богатом римском доме во время приема гостей, пишет:

...processit statim scissor	...тотчас выступил вперед на-
et ad symphoniam ita gesticu-	резающий кушанья и, жестикулируя
latus laceravit obsonium, ut	под звуки музыки, так разрезал за-
putares essedarium hydraule	куску, что казалось: воин на колес-
cantante pugnare	нице сражается под звучание гид-
	равлоса.

¹¹¹ Aelii Spartiani Alexander Severus 27,9 // Scriptores historiae Augustae. Vol. I. P. 267.

¹¹² Corpus inscriptionum Latinarum. Vol. III. Berolini, 1893. № 10501.

Ко времени упадка Древнего мира органы становятся все более и более заметными не только в военной, но и в гражданской жизни. Историк Аммиан Марцеллин (XIV 6, 18) сообщает о том, что везде «organa fabricantur hydraulica»¹¹³ (сооружаются гидравлические органы).

Напольная мозаика одной римской виллы, обнаруженной близ Трира, запечатлела фрагмент из жизни античного амфитеатра: борьба животных и гладиаторов, осуществляющаяся под звуки музыки, которую исполняет органист на гидравлосе и горнист¹¹⁴ (рис. 15).



Рис. 15. Фрагмент мозаики из римской виллы близ Трира (ок. 230–240 гг.): органист и горнист

Все это подтверждает популярность органа в общественной жизни Римской империи. Поэтому нет ничего удивительного в

¹¹³ *Ammiani Marcellini Rerum Gestarum libri qui supersunt. Recensuit notisque selectis instruxit V. Gardthausen. Volumen prius. Lipsiae, 1889. P. 21.*

¹¹⁴ *Fleischhauer G. Op. cit. Abbildung 72.*

том, что музыканты-исполнители, специализировавшиеся прежде на других инструментах, постепенно начинают осваивать орган. И здесь можно обнаружить одну интересную деталь.

Как известно, в среде музыкантов Древнего мира профессиональная специализация была достаточно своеобразной. Источники, описывающие события доклассического и классического периодов, показывают, что разделение происходило только между струнниками и духовиками. Несмотря на то что изредка можно столкнуться с отклонениями от такого принципа дифференциации, указанное подразделение исполнителей на струнных и духовых инструментах постоянно сохранялось. Наиболее ярко оно проявлялось в том, что, например, кифарист, как правило, владел всеми струнными инструментами, а авлет с равным успехом мог играть не только на многочисленных разновидностях авлосов, но и на сирингах и т. д. Гидравлос же, судя по всему, оказался именно тем инструментом, который стал общим для тех и других. Свидетельством этого могут служить, с одной стороны, уже упоминавшиеся данные о военных музыкантах-духовиках, овладевших органами, а с другой — например, дошедшая до нас одна стихотворная надгробная эпитафия, посвященная некой Сабине:

CLAUSA IACET LAPIDI CONTUNX PIA CARA SABINA.
ARTIBUS EDOCTA SUPERABAT SOLA MARITUM.
VOX EI GRATA FUIT. PULSABAT POLLICE CORDAS.
SET CITO RAPTA SILET...

...HAEC IPSA SUPERSTES
SPECTATA IN POPULO HYDRAULA GRATA REGEBAT¹¹⁵.

*Благочестивая супруга, милая Сабина, лежит, заключенная
в камень.*

*Обученная искусствам, она одна превосходила мужа.
Голос ее был приятным, пальцем она бряцала по струнам
Но, быстро похищенная [смертью], молчит...*

*...она сама в совершенстве
Играла на приятном гидравлосе пред народом.*

¹¹⁵ Цит. по изданию: *Wille G. Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam, 1967. S. 207.*

Ко времени упадка Древнего мира органы становятся все более и более заметными не только в военной, но и в гражданской жизни. Историк Аммиан Марцеллин (XIV 6. 18) сообщает о том, что везде «organa fabricantur hydraulica»¹¹³ (сооружаются гидравлические органы).

Напольная мозаика одной римской виллы, обнаруженной близ Трира, запечатлела фрагмент из жизни античного амфитеатра: борьба животных и гладиаторов, осуществляющаяся под звуки музыки, которую исполняет органист на гидравлосе и горнист¹¹⁴ (рис. 15).



Рис. 15. Фрагмент мозаики из римской виллы близ Трира (ок. 230–240 гг.): органист и горнист

Все это подтверждает популярность органа в общественной жизни Римской империи. Поэтому нет ничего удивительного в

¹¹³ *Ammiani Marcellini Rerum Gestarum libri qui supersunt. Recensuit notisque selectis instruxit V. Gardthausen. Volumen prius. Lipsiae, 1889. P. 21.*

¹¹⁴ *Fleischhauer G. Op. cit. Abbildung 72.*

том, что музыканты-исполнители, специализировавшиеся прежде на других инструментах, постепенно начинают осваивать орган. И здесь можно обнаружить одну интересную деталь.

Как известно, в среде музыкантов Древнего мира профессиональная специализация была достаточно своеобразной. Источники, описывающие события доклассического и классического периодов, показывают, что разделение происходило только между струнниками и духовниками. Несмотря на то что изредка можно столкнуться с отклонениями от такого принципа дифференциации, указанное подразделение исполнителей на струнных и духовых инструментах постоянно сохранялось. Наиболее ярко оно проявлялось в том, что, например, кифарист, как правило, владел всеми струнными инструментами, а авлет с равным успехом мог играть не только на многочисленных разновидностях авлосов, но и на сирингах и т. д. Гидравлос же, судя по всему, оказался именно тем инструментом, который стал общим для тех и других. Свидетельством этого могут служить, с одной стороны, уже упоминавшиеся данные о военных музыкантах-духовниках, овладевших органами, а с другой — например, дошедшая до нас одна стихотворная надгробная эпитафия, посвященная некой Сабине:

CLAUSA IACET LAPIDI CONTUNX PIA CARA SABINA.
ARTIBUS EDOCTA SUPERABAT SOLA MARITUM.
VOX EI GRATA FUIT, PULSABAT POLLICE CORDAS.
SET CITO RAPTA SILET...

...HAEC IPSA SUPERSTES
SPECTATA IN POPULO HYDRAULA GRATA REGEBAT¹¹⁵.

*Благочестивая супруга, милая Сабина, лежит, заключенная
в камень.*

*Обученная искусствам, она одна превосходила мужа.
Голос ее был приятным, пальцем она бряцала по струнам.
Но, быстро похищенная [смертью], молчит...*

*...она сама в совершенстве
Играла на приятном гидравлосе пред народом.*

¹¹⁵ Цит. по изданию: *Wille G. Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam, 1967. S. 207.*

Ясно, что супруга музыканта и сама музыкантша Сабина, будучи певицей и «струнницей», приобщила также к игре на органе. Можно предполагать, что это был далеко не единственный случай такого совмещения.

В связи с этим вспомним ранее приводившиеся дошедшие до нас отголоски возникавших затруднений по вопросу о том, к какой группе инструментов отнести гидравлос — к духовой или струнной. Не исключено, что его использование как одними, так и другими исполнителями также способствовало этим сомнениям и еще больше усиливало неопределенность.

Во времена же Исидора из Севильи (560–640 годы) орган уже стал непременным участником традиционных музыкальных ансамблей¹¹⁶:

Thymelici autem erant musici scenici qui in organis et *Тимелики¹¹⁷ же были музыкантами сцены, которые играли* lyris et citharis praecinebant. Et *на органах, лирах и кифарах. И они названы тимеликами, потому что некогда они стоя пели на оркестре¹¹⁸.* dicti thymelici quod olim in orchestra stantes cantabant.

История сохранила свидетельство того, что гидравлос мог в особых случаях преподноситься в качестве особо ценного и богатого дара:

¹¹⁶ *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum libros 47, 1 // Corpus grammaticorum Latinorum veterum. Collegit auxit recensuit ac potiorum lectionis varietatem adiecit Fr. Lindemannus. T. III. Lipsiae, 1833. P. 578.*

¹¹⁷ Греческое слово θυμέλη первоначально обозначало находившийся на оркестре, в самом театре алтарь, вокруг которого совершались языческие богослужения. На оркестре выступали музыканты, получившие по алтарю наименование θυμέλικοι. Как мы видим, этот термин сохранился за ними вплоть до начала Средневековья.

¹¹⁸ Известно, что оркестра (ὀρχήστρα) представляла собой круглое или полукруглое пространство в древнегреческих театрах, расположенное между сценой и скамьями для зрителей. От последних она отделялась небольшой низкой стенкой. Начиная с классического периода, актеры действовали в основном на сцене, а на оркестре, находившейся несколько ниже сценических подмостков, выступал поющий и танцующий хор в сопровождении инструментальной музыки, исполняемой авлетом. Впоследствии его мог заменять более разнообразный инструментальный ансамбль.

C[AIUS] IUL[IUS] VIATORINUS
DEC[URIO] COL[ONIAE] AQ[UINCI], AEDILICIUS, PRAEF[ECTUS] COLL[EGII] CENT[ONARIORUM] HYDRAM COLL[EGIO] SUPRA] S[CRIPTO] DE SUO D[ONUM] D[EDIT], MODESTO ET PROBO CO[N]S[ULIBUS]¹¹⁹.

*КАЙ ЮЛИЙ ВИАТОРИН
ДЕКУРИОН КОЛОНИИ АКВИНК,
ЭДИЛ, ПРЕФЕКТ КОЛЛЕГИИ ПОРТНЫХ
ПЕРЕДАЛ ВЫШЕУКАЗАННОЙ КОЛЛЕГИИ
В ДАР ОТ СЕБЯ ГИДРУ¹²⁰.
В КОНСУЛЬСТВО МОДЕСТА И ПРОБА.*

Но в римском общественном сознании слушание музыки, исполняемой на гидравлосе (как, впрочем, и на всех других инструментах), рассматривалось как несерьезное и праздное времяпрепровождение. Здесь невозможно обнаружить того возвышенно-торжественного впечатления от органной музыки, с которым мы постоянно встречаемся в свидетельствах Нового времени. Не случайно, когда Марк Туллий Цицерон (106–43 годы до н. э.) захотел язвительно уколоть кого-то из своих знакомых, об интеллектуальных способностях которого он был невысокого мнения, то он сказал, что тому следует посоветовать «hydrauli... ut audiat voces potius quam Platonis»¹²¹ (*посоветовать, чтобы он больше слушал звуки гидравлоса, нежели [слова] Платона*).

В античной же поэзии гидравлос и вообще орган нередко упоминается просто как инструмент, издающий приятное гармоническое звучание, причем оно выступает как результат взаимодействия воды, мехов и металла. Так, в одной поэтической зарисовке отмечается:

¹¹⁹ Цит. по изданию: *Wille G. Op. cit. S. 209.*

¹²⁰ Так сокращенно в античном обиходе нередко называли гидравлос. Подсчитано, что ²/₃ источников используют «гидра» вместо полного слова (см.: *West M. Op. cit. P. 114, note 152*).

¹²¹ *M. Tullii Ciceronis Tusculanorum disputationum III 43 // M. Tullii Ciceronis Scripta quae manserunt omnia. Recognovit R. Klotz. Partis IV. Vol. I. Lipsiae, 1858. P. 326.*

Quaeque per aeratas inspirant carmina fauces,
Humida folligenis exclament organa votis¹²².

*И водяные органы, которые выдыхают песнь
Медными глотками, пусть воскликнут.*

А Пруденций (IV век) упоминает (Apotheosis 389) «инструменты с неравными трубами» (organa disparibus calamis), которые смешивают созвучия» (consona miscent)¹²³.

Касаясь появления гидравлоса в античной поэзии, нельзя не привести замечательную эпиграмму, сохранившуюся в Палатинской антологии и приписывающуюся императору Юлиану (355–363 годы), вошедшему в европейскую историю как Юлиан Отступник. Греческое название этой эпиграммы — «Τοῦ παραβάτου» — «Парабату», или буквально: «Тому, кто стоит рядом». Словом παραβάτης или παραιβάτης называли легковооруженного воина, который сражался стоя на боевой колеснице, рядом с возничим. При чтении этой эпиграммы создается впечатление, что поэт проводит параллель между тем, кто стоит рядом на боевой колеснице, и тем, кто стоит рядом при музицировании на органе. Ведь в обоих случаях имеет место некий дуэт: в одном случае — воина и возницы, а в другом — музыканта-гидравлиста и того, кто регулирует работу мехов или рычага для звучания органа.

Ἄλλοι' ἰν' ὁρώ δονάκων¹²⁴ φύσιν· ἢ ποῦ ἀπ' ἄλλης,
χαλκείης τάχα μᾶλλον ἀνεβλάστησαν ἀρούρης,
ἄγριοι οὐδ' ἀνέμοισιν ὑφ' ἡμετέροισι δονεῦνται,
ἀλλ' ἀπὸ ταυρείης προθορῶν σπήλυγγος ἀήτης
νέρθεν ἐντρήτων καλάμων ὑπὸ ρίζαν ὀδεύει.
καὶ τις ἀνὴρ ἀγέρωχος, ἔχων θεὰ δάκτυλα χειρῶν,
ἴσταται ἀμφαφῶν κανόνας συμφράδμονας αὐλῶν,
οἱ δ' ἀπαλὸν σκιρτεῦντες ἀποθλίβουσιν αἰοιδῆν¹²⁵.

*Я вижу другой род тростников; поистине они, мощные,
Произвели скорее из другой медной почвы,
Не из-за наших вдуваний они издают звучание,
Но дуновение, выскочив из бычьей пещеры,
Проходит снизу от основания просверленных труб.
И некий славный муж, обладающий проворными пальцами рук,
Стоит, управляя созвучными канонами авлосов;
А те, которые мягко прыгают, выдавливают песнь.*

В нарисованном «портрете» органа присутствует и поэтически преобразованное упоминание о мехах (*бычья пещера*), и часть, обозначаемая Витрувием как *музыкальный канон*. Только здесь она представлена *канонами авлосов*, поскольку для автора важно было поэтически высветить самую высокую и, судя по всему, самую известную, отличительную часть инструмента — трубы, которые, по его мнению, являлись, конечно, авлосами (что же касается формы pluralis для κανών, то это скорее либо поэтическое преувеличение, либо просто неведение поэта относительно деталей устройства органа, обладавшего лишь одним каноном). В эпиграмме также присутствует «ансамбль» исполнителей: сам гидравлист и те, кто регулирует работу мехов (*прыгающие на мехах*).

Таковы основные и, как представляется, важнейшие материалы, отражающие историю органа в античности.

¹²² Цит. по изданию: Wille G. Op. cit. S. 207.

¹²³ Aurelii Prudentii Clementis Quae exstant carmina ad Vaticc. aliorum codicum et optimarum editionum fidem recensuit, lectionum, varietate illustravit notis explicavit A. Dressel. Lipsiae, 1860. P. 99–100.

¹²⁴ Подробнее о разновидности тростника, называвшегося δόναξ, см. гл. II, § 1.

¹²⁵ Anthologia Graeca epigrammatum Palatina cum Planudea. Edidit H. Stadtmueller. Vol. III. Pars prior. Lipsiae, 1906. P. 333–334.

Русскоязычная литература
по учебному курсу «История античной музыки»

Аберт Г. История древнегреческой музыки // Музыкальная культура древнего мира / Под ред. Р. И. Грубера. Пер. с нем. Н. В. Мамоной. Л., 1937.

Аноним. Гармоническое введение Анонима / Греческий текст с русским переводом и примечаниями Г. А. Иванова. М., 1895.

Аристоксен. Элементы гармонии / Издание подготовил сотрудник Проблемной научно-исследовательской лаборатории Московской государственной консерватории В. Г. Цыпин, 1997.

Булич С. К. Дельфийские музыкальные находки // Журнал Министерства народного просвещения. 1895, январь. Отдел V. С. 1–15.

Варден ден Варден. Пифагорейское учение о гармонии // Варден ден Варден. Пробуждающаяся наука / Пер. с нем. М., 1959.

Герцман Е. В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.

Герцман Е. В. Музыка Древней Греции и Рима. СПб., 1995.

Герцман Е. В. Музыкальная бозциана. СПб., 1995.

Герцман Е. В. Гимн у истоков Нового Завета. Беседы о музыкальной жизни ранних христианских общин. М., 1997.

Герцман Е. В. Античная музыкальная педагогика. Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. СПб., 1996.

Герцман Е. В. Пифагорейское музыкознание. Начала древнеэллинической науки о музыке. СПб., 2003.

Герцман Е. В. Тайны истории древней музыки. СПб., 2004.

Герцман Е. В. Восприятие разновысотных звуковых областей в античном музыкальном // Вестник древней истории. М., 1971. № 4. С. 181–194.

Герцман Е. В. Принципы организации «пикнонных» и «апикнонных» структур // Вопросы музыковедения. Вып. 2. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных. М., 1973. С. 6–26.

Герцман Е. В. Παρακαταλογή и три вида звучания // Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae. T. XXVI. Fasc. 3/4. Budapest, 1978. P. 347–359.

Герцман Е. В. К вопросу о музыкальной символике древности // Советская музыка. 1978. № 12. С. 128–130.

Герцман Е. В. Проблемы античного музыкознания // Советская музыка. 1983. № 5. С. 103–107.

Герцман Е. В. Античная функциональная теория лада // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983. С. 202–223.

Герцман Е. В. Античная музыкальная акустика о резонансе // Gordon Athol Anderson. In memoriam. Wissenschaftliche Abhandlungen 49. Henryville; Ottawa; Binningen, 1984. S. 205–210.

Герцман Е. В. «Каталог песен» из Ашшура (KAR 158, col. VIII) и положения античного музыкознания // Вестник древней истории. 1986. № 2. С. 175–182.

Герцман Е. В. Античное учение о мелосе // Критика и музыкознание. Выпуск 3. Л., 1987. С. 114–148.

Герцман Е. В. Инструментальный каталог Поллукса // Из истории инструментальной музыкальной культуры. Сборник статей. Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1988. С. 7–29.

Герцман Е. В. Ладотональная терминология трактата Бозция «De institutione musica» // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989. С. 227–244.

Герцман Е. В. Cassiodori De musica // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средние века. Новое время. Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. Л., 1990. С. 3–27.

Герцман Е. В. Византийский трактат о древнегреческой трагедии // ΜΟΥΣΕΙΟΝ. Профессору А. И. Зайцеву ко дню 70-летия. СПб., 1997. С. 274–281.

Герцман Е. В. Древнегреческая органика (по письменным памятникам) // Материалы к энциклопедии музыкальных инструментов народов мира. Вып. 1. СПб., 1998. С. 16–35.

Герцман Е. В. Пифагорейский метод познания музыки // Вестник образования и развития науки Российской академии естественных наук. 2002. № 6 (1). С. 75–80.

Герцман Е. В. Трости для авлоса // Вопросы инструментоведения: Сборник рефератов. Вып. 4. Российский институт истории искусств. СПб., 2000. С. 38–42.

Герцман Е. В. Музыкальная культура Древней Греции: Учебное пособие // Античная художественная культура. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. СПб., 1993. С. 141–174.

Герцман Е. В. Музыкальная культура Древней Греции и Византии: Учебное пособие. Ч. I. СПб., 1994.

Герцман Е. В. Музыкальная культура Древней Греции и Византии: Учебное пособие. Ч. II: Комментарии к фонозаписям. СПб., 1995.

Глебов И. Греческая музыка // Большая советская энциклопедия. Т. 19. М., 1930. С. 194–204.

Грубер Р. История музыкальной культуры. Т. I. М.; Л., 1941.

Грубер Р. Музыкальная культура древнего мира // Музыкальная культура древнего мира / Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937. С. 7–45.

Денисов Я. А. К папирусу с мелодией из Ореста // Филологическое обозрение. Т. XVI. 1899. С. 44.

Закс К. Музыкально-теоретические воззрения древних греков // Музыкальная культура древнего мира / Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937.

Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Пер. с нем. М., 1977. С. 11–92.

Казан М. Морфология искусства. Л., 1972.

Кагаров Е. Древнегреческая музыка. Воронеж, 1908.

Комбарье Ж. Музыка в античном театре // Музыкальная культура древнего мира / Под ред. Р. И. Грубера. Л., 1937. С. 156–193.

Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1983. С. 5–24.

Ливанова Т. Музыка // История европейского искусствознания. Т. 1: От античности до конца XVIII века. М., 1963. С. 40–50.

Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика. М., 1960.

Лосев А. Ф. Эстетика хороводов в «Законах» Платона // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972. С. 133–152.

Лосев А. Ф. О специфике эстетического отношения античности к искусству // Эстетика и жизнь 3. М., 1973.

Лосев А. Ф. История античной эстетики. Т. I — X. М., 1963–1991.

Лосев А. Ф. Эллинистически-римская эстетика I–II вв. н. э. М., 1981.

Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. с нем. М., 1912.

Петр В. И. О мелодическом складе арийской музыки. СПб., 1899.

Петр В. И. О составах, строях и ладах в древнегреческой музыке. Киев, 1901.

Петр В. И. Элементы античной гармонии. СПб., 1896.

Плутарх. О музыке / Пер. с греч. Н. Томасова; вступ. ст. и прим. Е. Браудо. Пг., 1923.

Плутарх. О происхождении мировой души по «Тимею» Платона // Браш М. Классики философии. Т. 1: Греческая философия. СПб., 1907. С. 377–402.

Риман Г. Греческая музыка // Риман Г. Музыкальный словарь / Пер. Б. Юргенсона. М., 1901. С. 398–407.

Риман Г. Катехизис истории музыки / Пер. с нем. Н. Д. Кашкина. Ч. I. М., 1921. С. 21–26; 76–100.

Розеншильд К. Древнегреческая музыка // Большая советская энциклопедия. Т. 12. М., 1952. С. 542–544.

Саккетти Л. О музыкальной художественности древних греков // Саккетти Л. Из области эстетики и музыки. СПб., 1896. С. 72–95.

Саккетти Л. Очерк всеобщей истории музыки. СПб., 1912. С. 1–57.

Самойлов А. Ф. Апплиевы ряды древнегреческого музыкального письма // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. XXX. Вып. 4. Казань, 1920. С. 354–495.

Секст Эмпирик. Против музыкантов // Секст Эмпирик. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1976. С. 192–206.

Цыпин В. Г. Аристоксен. М., 1998.

Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII в. М., 1975. С. 11–68.

Герцман Евгений Владимирович

**ИЗ ИСТОРИИ
ДРЕВНЕЙ МУЗЫКИ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Редактор *И. Л. Климович*
Билль-редактор *Л. А. Овчинникова*

Подписано в печать 07.12.2006. Формат 60 × 84¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Объем 12,5 уч.-изд. л.:
12,5 усл. печ. л. Тираж 200 экз. Заказ № 419
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48

Типография РГПУ. 191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48